

٥٩

الرياض

كتاب

العدد ٥٩ - نوفمبر ١٩٩٨ م

حداثة مؤجلة

محمد العباس

كتاب الرياض

يصدر عن مؤسسة الإمامة الصحفية

مدير التحرير

سعد الحميدان

رئيس التحرير

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

٥٩

الرياض

كتاب

حادثة

مؤجلة

محمد العباس

**ح مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤١٩هـ -
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر**

العباس، محمد

عدانة مؤجلة، -الرياض.

١٧٦ ص: ١٤,٥ x ٢١,٥ سم. - (سلسلة كتاب الرياض: ٥٩)

ردمك ٧ - ٥٩ - ٧٨٠ - ٩٩٦٠

ردمك : X ١٩٠ - ١٣١٩

١ - المقالات العربية - السعودية ٢ - الأدب العربي - مقالات ومحاضرات

١ - العنوان ب - السلسلة

١٩/٢٢٩٥

ديوي ٨١٤,٩٥٣١

رقم الإيداع: ١٩/٢٢٩٥

ردمك : ٧ - ٥٩ - ٧٨٠ - ٩٩٦٠

ردمك : X ١٩٠ - ١٣١٩

٥٩

الرياض

كتاب الرياض

يصدر عن مؤسسة الإمامة الصحفية

مدير التحرير

سعد الحميدان

رئيس التحرير

تركى عبد الله السديري

مقدمة

يجمع هذه التأمّلات هاجس مجادلة الحداثة الأدبية في مشهدنا الثقافي كظاهرة ابداعية ناشطة، تتقدم باطراد فيما يشبه الازاحة أو التقويض للنمطي والدارج من التعبير الابداعي، وابداله بفعل ثقافي مغاير. فهي تلاحظ مراوحات المنتج الجديد في اتجاهاته الصاعدة، وتجهّد لاستشراف شكل ذلك الابداع ومضامينه، من خلال معاينة اللحظة والمحنة التي يتقدم فيها، والظواهر التي يتمثل عبرها، وكذلك الأسماء التي تعنون حضورها بارادات تمثيله وتمثله كشكل جديد للتعبير الفني والحياتي أيضا، كمرجع حي وفاعل للتجربة الابداعية.

ومن هنا تحتم على تلك التأمّلات أن تحدث تماسها مع المعوقات التي تعترض الابداع الجديد، وتؤسس جدالها على التعسرات التي تعبرها حدثنا الأدبية عموما، في ظل عالم سريع التغير والتقارب، لا يسمح لجماعة أو لفرد بالتكهف والانعزال في غيتو ثقافي، نراه يتهاوى أمام فعل ثقافي مضاد،

متعدد الابعاد، يبدو أحيانا في طوره الابتدائي، وأحيانا يتجه للاستواء أو يكاد، بمعاضدة فعل تنموي أعرض، وان بدا فعل الوعي التحديثي ذاك في أغلب الأحيان مضيعا وبطيئا، وربما معوقا أو مقهورا، بل ومحكوما عليه بالمراوحة في مدارات حداثة مؤجلة لا تجيد اهتدائها.

وتحديد معالم أي ظاهرة من ظواهر ذلك الوعي أو الفعل الحدائي، لا تقل صعوبة عن مهمة تفكيكها، وتصعيدها الى أفق معرفي مرئي وملموس يمكن الاصطدام به، ثم مجادلته، فالظواهر الصغرى، في فعلنا الثقافي، اذا ما شئنا الاستقراء، غالبا ما تشير بشكل أو بآخر الى ظواهر أكبر، وأكثر تعقيدا. وبالعكس تستبطن الظواهر الكليانية أيضا تشظيات أصغر، وهو الأمر الذي يجعل التأسيس لآلية، ضمن التأملات، يتم بموجبها تفسير الظاهرة الكلية بأخرى جزئية، والمستترة بالمرئية، أو اختراق الاجتماعي بالثقافي، أو العكس مهمة أكثر تعقيدا. لكنها في النهاية تحقق الاثراء المعرفي والوجودي لمن يتعالق بصدق بتداعيات ظاهرة الوعي التحديثي.

ولكون الظاهرة شاملة، فهي كالطقس الذي يستمد موحياته من مشيرات العولمة، ورغبات التمثيل الفردي والجمعي داخل سياق الفعل التنموي الأشمل، نجد لها صدى في كل

مفصل من مفصل فعلنا الثقافي، فتارة تتدخل لصوغ الصراعي فتشاكس كمون الاجتماعي محاورة وادانة، وأحيانا تجر الجدل الى اشكاليات تاريخية احتجاجا على انقسامها المؤقت بوعي منقسم على ذاته، كما قد تنهض في حالات بمستوى من الجدل التجريدي، وهو الأمر الذي يجعل من مهمة ضبطها، أو تأطير انفلاتاتها، بهذه التأملات الابتدائية، حالة من الادعاء، فالظاهرة تعيش حالة حراك، أو بالاحرى ضيورة، مردها والأمر صعوبة حراك مرجعها الحي.

ولا تتصل هذه التأملات من انحيازها الجدلية ووعي الحداثة/ حداثة الوعي، فهي تجهد، من موقعها، ودون زعم بالدراية الفاصلة، لمراقبة الفعل الثقافي في تبرعاته الاولى، مهما بدى ضئيلا وضامرا، لتؤكد على الصاعد منه وتترقب تنامياته، أو ما يمكن أن يصيره ذلك الفعل، بعد فاصل زمني يسمح بتراكم كمي سيتحول بالضرورة الى حالة ابداع نوعي. واذ تعلن وتتأمل ذلك المرقى، فانها تتدافع باتجاهه دون تصديق على الباهت أو الطاريء منه.

وبهذا الانتباه الذي تؤكد على ضرورة استحضاره، وتبني الحقيقي والفاعل منه، هي أميل الى معاضدة التجريب الواعي بكافة ضروبه، وشد الانتباه الى الابداع المعبر عن المعاصرة،

وروح اللحظة، وجوهرائية الذات، والتأكيد على ضرورة
تصحيب المغيب من الصوت الانساني بوجه عام وانتشاله من
بنية الصمت، وهو الامر الذي يجعلها تبدو احيانا كبيانات
تأييدية، تتوسل استنبات الحالة، تتوهمها وتضخمها، أكثر مما
تراقبها، وبالتالي فهي تتأول الوعي في ذلك الفعل وتتوقعه،
وتتطلع بتدخلها لدفعه الى واجهة مشهدنا الثقافي، أو هكذا
تزعّم.

واذا كانت كتأملات لا تفي بمجموعة بشروط الدراسة
المنهجية، وتعاني من الانفراط الشكلي، أو لا توحى بالتكامل
الفني التام، فيما يمكن أن يترأى بمجملة تحت مسمى البحث،
فهذا يعود الى كونها في الأصل قراءات مستقلة، تتمثل في آلية
الحفر والتقصي المعرفي والفني، ولكن لا تتكامل الا من حيث
الوجهة المعرفية، فكل قراءة تمارس تحديقها داخل اشكالها
الخاصة، وتنتج بدورها أفق ومشروطة قراءتها.

وقد تم انتخابها من بين مجموعة من القراءات كتبت
ونشرت على فترات، وتم آن اختيارها مراعاة اشتباكها بحداثة
التعبير الفني، واعترافها بالتعددية كفعل اختلافي ناهض
بالمشروع الثقافي، ولو في جنينية تشكله، وأيضا انهماكها
بالتأسيس لوعي وذائقة أحدث، ولو بصورة جزئية، كقواسم

مشاركة تؤهلها للاشتراك في هذا العرض التأملي، من أجل
حادثة فصيحة النيات، لا تؤجل لسبب من الأسباب
اجترأها.

أدبنا الأكثر حداثة.. الأكثر حيرة

تشوفات معوقة

الترعة التجديدية في ادبنا، وان نهلت بعض مواصفات تجربة التحديث العريضة، وكانت عرضة لموجات العولمة الحداثية، الا انها انبثقت من الحاجة لتلبية متطلبات وعي تاريخي، وانبتت في جانب مهم منها على قاعدة اجتماعية مرت هي الأخرى بتحويلات ثورية كبرى، بعضها مستوعب ومتحكم في انبثاقاته وتفرعاته المستحدثة، وفق رؤية تحديثية أشمل لكنها أبطأ، وبعضها مهمل او مسموح له بالتمدد العشوائي، سواء كحالات كمية او كيفية، لأنه غير مرئي اصلا، وغير مدرك، لا من قبل المحدثين ولا من اصحاب الترعة المحافظة.

ولأن التجديد عموما حالة انفعالية أو انقلابية لا تقرر الانتظار أو التصالح، فهي تستمد طاقتها من الرغبة الجامحة في التدمير وتقويض البنى القديمة بكافة تشكلاتها، ومحاولة اثبات

وتعزيز مشروعاتها، ولأن المحافظة حالة مركزية انتاجيا،
منغلقة شديدة الحذر تجاه كل محاولة لزحزحة بناها المتوارثة،
كان لا بد من الاصطدام بين تيار أدبي ناهض لم يتبين مساره
بعد، ونمط ثقافي راسخ يتعمى عن حركة التاريخ خارج
دائره المحدودة، ولا يرى في العودة الى التراث العودة زمنية
أو اسمية، فهو يريد التجدد، ولكن بحذر وببطء شديدين،
وباصرار على ان يكون مصدر الانتاج المعرفي والادبي الأوحده،
بل ومن خلال مؤسساته التي تعاني اختلالات تكوينية معوقة.

وبين هذه التجاذبات ظل أدبنا الأكثر حداثة، ونعني
حادثة التجريب الأجنبية والتفتقات اللغوية والمضامين
العرضية وليس الحداثة الزمنية، يراوح خطوة للامام وأخرى
للخلف، ويسجل قطيعته للسائد، اخلا لا بمجمل قدسيات
الثقافة العربية عموما، واشباعا لحاجات متولدة من بروز بنى
مغايرة، وبحثا عن افق لممكنات التمدد الكمي والنوعي،
واحتمالية الاعتراف بمشروعاته رسميا وجاهيريا، فيما تولدت
معوقات أخرى بعضها متفرع عن القوى المحافظة، والبعض
الأخر ناشيء عن تيار التحديث نفسه. فالقوى المحافظة
ازدادت قوة وحنكة خصوصا مع انفتاحها على مضامين التيار
التجديدي ومعين جمالياته، وتحكمها في مفاصل الساحة

الثقافية عبر هياكل ومؤسسات، استطاعت بها ان تفتت الوحدة المصطنعة التي كان يتوهمها ممثلوا التيار التجديدي، والذي بدوره استجاب للهامش المشروط الذي قدم اليه، كما ضاعت هويته مع كثرة الطرق على طروحاته، وفرغت مضامينه باشغاله بمعارك وهمية، الى ان استسلم جانب كبير منه الى الفردية، والتنازل عن صياغة تجربته كتيار فاعل، لبقى في النهاية مجرد مسمى يمارس اشتغاله على اللغة كخيار تجديدي وحيد.

ولازال ادبنا الحديث يعاني من التهميش والعزل، رغم الكثرة الكاثرة من الاقلام التي تتعاطاه وتمتهنه كأداة تعبير معاصرة، ورغم اطلالته اليومية عبر وسائل الاعلام المختلفة، ورغم حضوره المكثف من خلال المهرجانات والندوات. وأي قراءة متأنية لمجريات فعلنا الثقافي الباطنية كفيلة بأن تكشف كم هي موهنة تلك التظاهرات الشكلاية، وكم يعاني أدبنا، الأحداث بصورة خاصة، من الاغتراب والانتقاص، فهو لم يسجل أي اختراق لذائقة الناس أو ذاكرتهم، ولم يدخل بعد لمقررات المدارس، ولم يدرج ضمن أي خطة تربوية، استهانة به كما وكيفا، وتأكيذا لعدم مشروعيته، ولذلك لم يكن من المستغرب أن تتوقف كل

الدراسات في ملف الشعر السعودي المنشورة في العدد ١١٤
لمجلة " الحرس الوطني " عند النقطة التي بدأ فيها شعرنا الأكثر
حداثة بالظهور، ما عدا التفاعلات ضدية في ورقة الدكتور
حسن الهويمل، وأخرى وصفية في ورقة الدكتور محمد
الشنطي.

وإدبنا الحديث معوّق ومعطل بنفس الحجج والمعوقات
التي اصطدم بها الأدب العربي عموماً، فنصوصه كما يزعم غير
مستقرة كأجناس أدبية. وشعريته منفرة للأسماع، وما اعتادتها
الذائقة، ولا الفطرة العربية. وتطويراته المستحدثة فيها مخالفة
صریحة للبيان العربي، أو مشاكلة لأداب الآخر الغربي. أما
مضامينه فتصادم الميزان القيمي والخلقي للمجتمع.

ودعاوى التعويق هذه صادرة عن الوسيط القائم بين
الأدب كمنتج تغييري، والجمهور كمتأثر قابل للتأثر بحركة
الفعل الثقافي، على اعتبار أن الثقافة ظاهرة تاريخية وإنسانية.
فالوسيط المتمثل في هياكل ومؤسسات اقرب الى حراس
الأدب، بل والذوق أيضاً، لا ينتج ولا يجبذ الا الثقافة المدجنة
او المنضبطة، الأشبه بما ينتج منه القطاع التقليدي في الاقتصاد،
وهو قطاع يلي الحاجات المريعة، شديدة البروز والالحاح، ولا
ينفذ الى الرغائب الانسانية الاعمق، إيماناً منه بسكونية

التاريخ، وثبات المتطلبات المادية والروحية، وفاعلية الأدوات التعبيرية مهما نال الزمن من نصارتها.

ولأنه عاجز عن الامتداد بالرؤية الى ما وراء المنتقش على السطوح من صور، فانه بالتأكيد عاجز عن رفع مستوى التطلع لدى المتلقي. ليس هذا وحسب، بل يتدخل كوسيط قضائي لترشيد تحولات الذائقة، ورد المستجد من الروافد النقدية والابداعية نيابة عن المتلقي، فحين ادخل الدكتور عبدالله الغدامي الى ساحتنا الثقافية، جوانب من الألسنية بمحاضراته الشهيرة منتصف الثمانينات، والتي جاءت بعنوان " الموقف النقدي بين علم الادب وعلم المضمون "، ثارت ثائرة حراس الأدب، اشفاقا على نسيجنا الاجتماعي الذي لم يتأهل بعد لعملية التحديث، ولا يحتاج الى تجديد خلاياه المستهلكة، ولعدم حاجة تربتنا الثقافية أصلا الى ما يخصبها، وبذلك ظلت فعالية التجديد الأدبية، في موقع مهمش قياسا الى متواليات الفعل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، بمعنى ان هذا الأدب المتضخم بالأقلام والاصدارات، يراد له عبر الوسائط ان يكون مجرد مظهرات بذخية وشكلانية، لا مؤثرة في تغيير البنى الاجتماعية.

وبفعل قوة الطرد العاتية تلك انزاح أدبنا الحديث عن اهم مقوماته الفاعلة، فبدى بمجمله من خلال حملات التئيس، واستمرارية الطرق عليه كما لو كان أدبا دخيلا، لا يمت راهنه بصلة لما أسسه رواده، أو مجرد خاطرات تھويمية لذوات مأزومة تمتهن الخربشات التجريبية، وتسد ثغراتها المعرفية بمضامين ورؤى من دوائر ثقافية أعلى، أو اغترابية، بل ان الكثير من ذلك الأدب، الأكثر حداثة، ظهر بمظهر النموذج المستورد الذي يعالج ما لا رصيد له اجتماعيا، فكان فوق الواقع أو خارجه، الأمر الذي سهل تحييده وإخراجه من العملية التربوية، بل ومن خطط الانماء الأشمل، لأنه من خلال ذلك المظهر لم يكن خير ممثل لشخصية انساننا بأبعاده المختلفة والتي كان اهمها الانضباطية الاخلاقية القصوى، كما هو مروج نظريا، وكما ينبغي الامثال له صوريا، فاحتسب ردة فعل انفعالية، لا حالة من حالات الوعي المعمقة والبعيدة المدى.

ولفهم حقيقة ما أنتجنا أدبيا خلال العقود الثلاثة الماضية، ينبغي ألا نرتكن لمحدودية الدائرة الثقافية، وضغوطاتها التقويمية، فالفعل الأدبي نشاط انساني بالدرجة الأولى، ولا بد ان نلامس الصلة بينه وبين فعاليات انسانية اخرى، وقد جاء هذا الفعل

في ظل تحولات اقتصادية واجتماعية وسياسية كبرى، حتمت ان تتغير بنيتنا القولية، وان يكون لخطابنا الأدبي صيغة بلاغية أقدر على التعامل مع راهنية العصر، لأن ادبنا الذي انتجناه ضمن تلك الصيرورة لم يكن مجرد لغو، واشتغال على البهرجة اللفظية، كما يميل البعض، بل ولا يمكن ان نقر بأن كل مظهراته كانت متماثلة او متولدة من مثيرات المضخة الروحية والمعرفية الأكبر المتمثلة في الأصل العربي، وفي صيغ التحدي والتعويق التي برزت سواء في وجه الشعر أو القص أو حتى المناهج النقدية الحديثة أكبر دليل على ان العملية لم تكن مجرد محاكات استعراضية، فالمعركة كانت بين قوى تجديدية وأخرى تستشعر التحولات التي قد تقلل من اهميتها كمرشحات للذوق والاخلاق، هذا ان لم تقوض مشروعيتها، ولم تكن المعركة ذات مظهر أو بعد بلاغي وحيدي.

والذي حسم الأمر لصالح الطرف الثاني، جاهزيته كمنظومة راسخة في وجه تيار صاعد لم يكن يعي حقيقة وأهمية وجوده، وهو ما يفسر انكفاء الكثير من رواده، وتنصل البعض من تاريخه، وانطفاء تشوفات تلك الشعلة الابداعية المتوقدة، بل ويفسر ايضا المستوى المتواضع للجديد من الابداع، فحرارة المجاهة التي كانت تصدر قصائد الشاعر

محمد الثبيتي، لا تتأتى له اليوم في ظل توفر هامش يسمح بالتعدد والتجاور البارد، وليس التنافسي.

وهذا التعدد مشروط ضمناً بخطوط تبقى عملية التحديث عموماً في حالة انعزال تنسكي في احسن الاحوال، وهو الامر الذي يعطي الدكتور الغدامي امكانية المحاولة لزحزحة بني الثبات التكوينية في القصيدة العربية من خلال بحث " القصيدة والنص المضاد " مثلاً، حيث استطاعت المنظومة الجديدة مقاربة قدسية اللغة، وحتى الاخلال بمعاييرها النحوية، بل والقفز على كمون المناهج النقدية المستهلكة، ولكن ضمن دائرة منفصلة عن مواقع الفعل الثقافي الأشمل.

واذا كانت الساحة لم تنتج حتى الآن قراءة معمقة وواعية لنشأة أدبنا الأكثر حداثة، خصوصاً من جانب المتحمسين لهذا النموذج التحديثي، فهذا يعطي الفرصة لقوى التعويق المضادة لتقديم قراءات منحازة تدفع بكل تطلعات المنجز الثقافي نحو الدوائر التغريبية، والعبث بالتراث، والاخلال بقدسية اللغة، وتهديم قوالب التعبير المتعارف عليها، والذاتية في التعبير، والتجريبية، بالاضافة الى سلسلة طويلة من الهامشيات التي اندفع وراء سراجها كثير من ممثلي المنظومة التحديثية، الأمر الذي عوّق بدوره تصاعد التوجهات الفكرية والمضمونية

للتيار الأكثر حداثة في ادبنا، وقلل من امكانية تكثير وتوصيل الفلسفة الجمالية التي تستند عليها قوى التجديد الأدبي.

وكان الاولى ان يستبدل وعي الفئات الفاعلة تلك المهارات التي حتمتها، بعض الغفلة، والاستعراضية، أو حب البقاء، بمجاذلات أوسع حول الأصل الجمالي، أو النفسي، أو الاجتماعي للتيار التحديثي، أو القدر الذي يحمله من خطاب الحداثة المعاصر كطرف متأثر بمركزية ثقافية، أو الكيفية التي يمكن بها ربط التيار بالخطط التنموية الشاملة، التي قد تساعد على الاقرار بمشروعيته رسميا وجاهيرا، وتقلل من حدة الجاهة المفتعلة من قبل الوسيط المعوّق لتنامي التيار عموما.

لكنه كمنظومة مهمومة بالتأسلب أو التمدرس الشكلي، لم يكن يدرك اهميته الا من خلال تمثله لحالات اديبية، ولم يكن على دراية بفعالياته اللا أدبية، وهي الاهم كامتداد عضوي، وكغطاء روحي، رغم استناده الى كوكبة هامة من المنظرين نقديا، والذين اسهموا بقوة في استجلاء الابعاد الادبية للتيار، لكنهم لم يحرروه من حالة اللاوعي بمقدراته وامكانياته الكبرى لتجاوز المعوقات، ولا من انشغالاته بتطوير تقنياته الاسلوبية.

وحالة اللاوعي هذه التي تكتنف التيار، والقائمة على التغافل عن الخلفية التي تتشابك فيها مستويات النشاط

الابداعي، هي التي افقدته آخر ما تبقى له من مشروعيتها
الابداعية، فقد خطا بعض متنفذيه خطوة، لا يمكن ان نصفها
بالنخبوية، بقدر ما يمكن وصفها بالرؤية القاصرة، ونعني بها
مجلة " النص الجديد " التي صدر منها عددان حتى الآن، وهي
بمجمعتها تأكيد لما يردده الطرف المعوق لتنامي التيار، خصوصا
بما تنشره من ابداع اقرب الى التجريب المفتوح بدون ضوابط
او معيارية، ومشاكلة التيارات الغربية الأكثر تطرفا، مع غياب
صريح للخصوصية النقدية منبثقة من داخل التيار نفسه، وهو
ما يمكن الطرف المتربص بكل مراوحة جديدة من الاصرار
على رفضه الصريح للتيار كمنظومة فكرية وكفلسفة جمالية،
ففيها اصرار محير على ان تكون دورية لا جماهيرية، بل ولا
مقروءة، ايمانا من متنفذيه بأن الأدب لا ينبغي ان يقول شيئا،
والا يرتقن للايدلوجيا، والا يحمل أي فعالية مشاكسة للشوابت
الثقافية، في الوقت الذي تفتح فيه على نصوص مسطحة،
تأخذ مشروعيتها من المنحى الشكلي لعمليّة التحديث، ولا
تفرق بين طاقة النصوص الرؤيوية ومثيراتها الزائفة، فتزعم تمثل
المساحة العريضة من المجددين، وتطمح لأن تكون صوت التيار
التحديثي عموما، بدون الحاجة الى منهجية واضحة، وهذا

يعني ان التيار يبحث عن الكم تصخيبا لصوته بمن هب ودب،
وتعويضا لعجزه النوعي.

وتشكل خطوة " النص الجديد "، بالاضافة الى الركام
الهائل المسكوت عن اختلالاته، الذي تقذفه الصفحات الثقافية
وبعض الدوريات، حالة من حالات التشويه أو التقويض
الداخلي للتيار، لأنها بمثابة اعلان للتنازل عن الادب المنتج
للقيم، ومحاولة لافكار الابداع من مبررات صوغ التجربة
الانسانية، والانكفاء على بعد التجديد اللغوي عوضا عن
التفعيل الشمولي لوحدات التيار التحديثي، وهو ما يهدد أدبنا
الاكثر حداثة بفقدان الفعالية والتأثير في العملية الانمائية، لأنه
بهذه الصيغة انما ينفي اثر معطيات التجربة في مراكمة
المفاهيم التي تتحول بدورها الى حالة انضج ممثلة بالوعي.

كما يكرس ذلك التوجه فرادة الصوت ضمن تيار لا
متجانس، كل يجرب فيه ابتكار جماليات فردانية، لا تستند الى
رؤية نظيرية، الأمر الذي قد يفتت هوية التيار ويغيبها، او
يجعلها رهينة التجريب لفترة اطول، وهذا امر طبيعي يحدث
لأي جبهة تتعرض لضغوطات مادية ومعنوية مكثفة، ولا
تمتلك مخزونا تواجه به محاولات القهر و الامحاء من الخارطة
الابداعية.

ورغم توفر فصيل نقدي مساند، يمارس دوره بفعالية ملحوظة، وبأدائية أكثر وعياً وخصوصية من الشق الابداعي، بالنظر الى كون فئاته الفاعلة أكثر دراية بتشابك مستويات النشاط الانساني، الا انه لا زال بعيداً عن مجريات التجربة، وغير قادر على تمنيع التيار من الانزلاقات التجريبية، بل ومغتربا عن متواليات الفعل الثقافي الأشمل، وعن خصوصية التجربة المحلية، فاحساسه بمنشأ الظاهرة التجديدية مرتقن لمركزية غربية، او استعادية تراثية، او ربطية بيئية، بل ان القراءات تسجل محاولة لمماثلة التيار وحبسه في منظور تجارب اسبق، وهذا نقد لا نقدي، عند مجادلة التشظيات الفكرية الناشئة عن الزعة التجديدية، وهو الامر الذي يحتم فرز مستويات التيار الصوتية، واستشراف احتمالياته، ليكون هذا النقد بحق ناقداً، مقوماً، ومشاركاً في صياغة تشوفات التيار، لئلا يظل عرضة لحيرة التماثل مع مثيرات حداثة العصر مفرطة التأورب، أو مصالحة المؤسسات المحافظة، بتفكيك وحداته والاستجابة التدريجية لتشوهات الاطر والمضامين التقليدية، أو توسل الذائقة الجماهيرية، بتخفيض تعالياته الابداعية.

ظل الآخر في خطابنا النقدي

على العكس من حس المحافظة الذي يديه أكثر من لون
ابداعي في ساحتنا، يسجل خطابنا النقدي اندفاعا صاعدا
باتجاه ثقافة الآخر، والتعلق الامثالي لموجات العولمة، سواء في
تحليلاتها كظاهرة ثقافية كليانية شديدة الاغراء والتأثير، أو في
تمظهراتها الجزئية المتمثلة نقديا في تشكلات " ما بعد الحداثة "
كمثال كثيف الحضور والدلالة.

وهذا الانفتاح الذي يفترض ان تكون منطلقاته حوارية،
يتأسس في مشهدنا الثقافي ربما لأن النقد في الاصل حالة وعي
منفتحة، وأداة مثاقفة متعددة الأبعاد، أو هو " اليوم نشاط
فكري وفلسفي.. وأقرب ما يكون الى الفكر والفلسفة "
حسب الدكتور عبدالله الغدامي، الأمر الذي يجعله أكثر
الخطابات تأهيلا وجدية في التجابه بمفهوم " الآخريّة " بتعبير
ادوارد سعيد، وأكثرها قربا من حاثات العولمة بضروبها المعرفية
المختلفة، وليس في محدودية اصطلاحها السياسي والاقتصادي،
وبالتالي فهو أكثر الخطابات استيعابا لمتغيرات العصر، والأقدر

على مجادلتها، فهذا النشاط الفكري المتقدم يبدو أكثر احساسا
باللحظة الحضارية وحراكها، وأقل حساسية تجاه مخاوف
الاستلاب، فهو حالة تجمع بين الانفعالية والتأملية، وإن كانت
العقلانية هي العنوان الذي تتسيجه ذواتنا الناقدة في علاقتها
بالآخر، باعتبارها وسائط ثقافية تعي حقيقة وجودها.

وفي هذا الصدد يمكن تأمل التحول الانقلابي في خطابنا
النقدي خلال فترة قياسية لا تتجاوز العقد من الزمن، الذي
يجهد لخوض الآفاق التي هيأتها العلوم الانسانية الحديثة،
بالتلمذ على الجهد التأسيسي لرواد النقد الحديث، ثم
بالتماهي مع معالجات جاك دريدا وامبرتو ايكو على وجه
الخصوص، باعتمادهما قمة الاشتغالات النقدية، أو الموجهة
الفكرية الصاعدة، شديدة الاغتناء بأهم المعارف التي يطاردها
النقد العربي عموما ليقتفي خطاها.

الى جانب من ذلك التوجه المغاير يشير الدكتور معجب
الزهراني في قراءته لكتاب الدكتور سعيد السريحي " حجاب
العادة - اركيولوجيا الكرم، من التجربة الى الخطاب " حيث
ينحى ذلك الخطاب الى التواءم بالظواهر العالمية والعلموية
باتجاهه " في السنوات الأخيرة الى نوع من أنواع المغامرة
باتجاه الاشكاليات العامة التي لم يكن للشعرية الألسنية لا

القدرة على مقاربتها ولا الرغبة في اثارها باعتبارها تقع خارج دائرة النقد الادبي بهذا المفهوم

ويفسر تلك المحطة الثقافية بقوله " أن هذا التحول يشكل ظاهرة معرفية تاريخية عربية وعالمية يمكن ان تجد تفسيراتها في اتجاهين مختلفين ومتكاملين فمن جهة اولى حدث في جل اللغات والثقافات ما يشبه التشبع من الدراسات النقدية التي ظلت تهتم بأدبية أو شعرية النص، وسواء كانت الدراسة اسلوبية او شكلانية أو بنيوية أو سيميائية، فان مرجعيتها اللسانية كانت تدفع وبحماس الى هذه التزعة الوضعية العلمية".

ومن هنا نلاحظ انصراف نقادنا عن مجادلة الشعر، والتشاغل بضروب أخرى بعضها لا يمت الى الأدب بصلة الا من حيث كونه نصا، اقتداء بادوارد سعيد الذي يكن له نقادنا اعجابا كحالة نقدية متفردة تنتج " الفكر النقدي والخطاب المعرفي الذي يخلخل مركزيات " بتعبير الدكتور الزهراني. أو كأحد المغامرين بفك " الرباط القسري ما بين النقد والأدب " وبالتالي كرائد للنقد الثقافي، كما ينظر اليه الدكتور الغدامي.

وربما لنفس المبررات اختار الأستاذ علي الدميني " التفكيكية " محورا للعدد الخامس من مجلة " النص الجديد " في افتتاحيته " حافة الكلام " معتبرا ذلك التناول العصري " شهادة تاريخية لتعاطي ساحتنا الثقافية - وقد اصبح المصطلح فيها مألوفاً - مع آليات عمل ورؤى التفكيكية التي اصبحت الناظم النظري لما يشهده العالم من صراع ينحو باتجاه التحول عن يقينية الحداثة وعلمويتها الى تشكيل تيارات ما بعد الحداثة وتشككها ورفضها للثنائيات المتعارضة ونقضها لكل تمركز منطقي او معرفي " .

أما الدكتور عبدالله الغدامي فقد أشار الى ذلك التعالق وباركه بمنتهى الجرأة والوضوح في الملتقى النقدي لدول مجلس التعاون لعام ١٩٩٥م، ليؤكد بأننا " اليوم في غمار عصر ما بعد الحداثة، اننا فيه، في داخله وروحه ولغته، ولا معنى لطرح اسئلة زائفة لا تقوى على تقرير شيء والأجدر بنا ان نحث الخطى في مجاراة مخلصه للعصر وان نزيد من خطانا ونضاعف منها، فلعل ذلك يساعدنا على الوصول الى الصفوف الاولى في سباق الفكر والمعرفة. ان الثقافة والفكر مثل الطقس، هي امور تقع وتتحدى التنبؤات وتتحدى قدرة البشر على التغيير " .

وهذا الانفتاح الواسع واللامتحفظ، الذي يصل الى مستوى من الامتثال الصريح لمماريات الثقافة الغالبة، أو القابلية المكشوفة لحاثات الدوائر الثقافية الصاعدة، وضعت خطابنا النقدي على حافة ما يعرف بظاهرة " الإبدال الثقافي " التي تتجاوز ابدال السلوك والأدوات الى القيم والمكتسبات الروحية، وتعمل كمحور متقدم من محاور العولمة، بل أن شيئاً من هذا قد حدث بالفعل، فالنقد الحديث الذي تتعاطاه ساحتنا بكثافة واصرار، يؤسس لحالة من الطلاق المعرفي مع الأسس المعرفية المتعارف عليها في النقد العربي القديم، على اعتبار ان المنهجيات النقدية الحديثة وليدة لحظة حضارية مغايرة في منظورها الفكري والروحي، وبالتالي فإن خطابنا النقدي كما يلاحظ يعيش حالة من التشوش، أو لحظة من لحظات انعدام الوزن الحضاري على مستوى المناهج والأسماء التي تسعى جاهدة لتأصيل الاتجاهات الجديدة وتكييفها، أو إحالتها الى مرجعيات تراثية أكثر صلابة. لكن تلك الجهود لا تتعدى استعارة المناهج، وتعريب النظريات أو التأقلم معها دون جهد حقيقي لمفارقتها.

وإذا ما شئنا تقصي ذلك الفعل من منظور السيرة الشخصية للمنهجية ذاتها، بتأمل منتوج الخطاب ذاته،

وشهادات تقويمه، سواء من داخله أو من خارجه، نلاحظ في هذا الصدد، الصعود المسجل على الخط البياني لخطابنا النقدي، داخل المشهد الثقافي عموماً، وحالة الانتعاش أو الخصوبة الانتاجية التي يعيشها على مستوى الأسماء والاصدارات، ففي حين خلا كتاب الدكتور غالي شكري "سوسيولوجيا النقد العربي الحديث" الصادر سنة ١٩٨١م عن دار الطليعة من أي كتاب نقدي سعودي، كما لاحظ الدكتور محمد صالح الشنطي في قراءته لملامح المشهد النقدي المحلي (قوافل السنة الاولى - العدد الثاني)، سجل الدكتور عبدالله الغدامي منذ منتصف الثمانينيات وحتى منتصف التسعينيات عشرة اصدارات متباعدة في الأهمية والمستوى، اعتبر بعضها محطة هامة ليس في تاريخ النقد المحلي، بل والعربي أيضاً، فكتاب "الخطيئة والتكفير : من البنيوية الى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر" الصادر في طبعته الاولى عن النادي الادبي في جدة، أعلن انقسام الساحة الثقافية الى معسكرين متضادين، بل الارهاصات الاولى لتأسيس ظاهرة الابدال الثقافي، في خطابنا النقدي، التي أخذت، منذ تلك اللحظة، بالتقدم والتنامي لمزاحمة تيار المحافظة.

ونتيجة لهذا النجاح المستند أصلاً على المنهجية النقدية الحديثة، واحتقان الساحة بالطلّاع الأولى من الدارسين محلياً وخارجياً، اندفع خطابنا النقدي إلى واجهة المشهد النقدي العربي بقراءة الدكتور الغدامي التي تعتبر أول دراسة عربية تعلن انتماءها لمنهج القراءة التفكيكية، حسب الناقد فاضل ثامر. كما ازداد اقتناعاً بالتوغل داخل لحظة الآخر الثقافية من ناحية أخرى. ولم تسلم تلك الخطوة من الأخطاء المنهجية وأحياناً الادعاء والتعالي، فقد كان بعض ذلك التجاوز مبرراً آنذاك نتيجة التصارع، والانبهار أوالارتقان لتيارات حديثة لم تهضم كما ينبغي، ولغلبة حس التجريب والمغامرة والاستعراضية على كثير من المحاولات.

وبالتوقف عند تجربة الغدامي كحالة استثنائية، كما وكيفاً، داخل ذلك الاتجاه، يمكن بها تفسير سر انبثاق ذلك التيار أو بالأحرى تأسيسه ، لا بد أن نقر بأنه قد دخل، بعد عودته حاملاً شهادة الدكتوراة في الادب والنقد من جامعة أكستر سنة ١٩٧٨ م، نفس المأزق الذي تحتم على الانتلجنسيا العربية أن تعبره في مواجهتها مع الغرب منذ بداية القرن التاسع عشر، فتعسرات المشروع الثقافي العربي لم تكن تسمح لا للغدامي ولا لغيره من المثقفين بأن يضيف شيئاً

جديدا لعالم المعرفة المكتمل بمصنّعات ثقافية جاهزة، وبالتالي صار لزاما عليه تبني طروحات الآخرين والترويج لها، وأحيانا الخضوع لمحاولات دمجها، هو نفسه كمتقف، في مشروع عالمي، غربي السمات، باعتبار الغرب حالة صاعدة حضاريا، يمكنها ان تملي من موقعها المتقدم مرئياتها، والتأكيد على نهجها بفرض سيادة الثقافة الواحدة أو الغالبة.

وفي مقدمة " دليل الناقد الادبي " للدكتور ميحان الرويلي، والدكتور سعد البازعي اقرار صريح بحتمية ذلك الارتهان ضمن دائرة النقد حيث " تكمن مشكلة الثقافات غير الغربية في عالمنا اليوم، ومنها الثقافة العربية بكل أسف " حسب البازعي والرويلي " في أن من افرادها من يقع على ما لدى الغرب وقوع العطش على الماء لايسطيع الا ان يعب منه عبا دون أن يقدم بديلا لما أخذ منه " وهو الامر الذي يجعل من ذلك الامثال السهل للثقافة الغالبة مدعاة لضياع خطابنا النقدي في مهب تيارات نقدية متشابكة، ومتسارعة الظهور والتنامي، وبالتالي انقياده لوظائفية النقد الوافد، التي تؤسس حتما لاغتراب لغوي ومعرفي، وعندها يعجز خطابنا عن التعايش مع النصوص والهواجس، او التماس مع البؤر الاجتماعية والروحية التي تنتجها، وهي النقطة التي تثير القلق.

وقد سجل على المثقف التنويري في صراعه مع الآخر الغربي مراحل تبدأ أولاً، بتبنيه الكلي لطرائق الآخرين، والتأكيد على مفهوماتهم، وأحياناً التحمس والدفاع عن منظوماتهم الفكرية ومسالكتهم. كما فعل طه حسين الذي أراد إلحاق مصر بأوروبا كجزء لا يتجزأ منها، فيما اعتبر سميح أمين ذلك الالتصاق تعبيراً عن التغرب السطحي والفراغ الثقافي. ثم تأتي المرحلة الثانية التي يخفف فيها المثقف من اندفاعته ويحاول المواءمة بين منظومتنا ومنظوماتهم، وتقليص التعارضات، ونلاحظ بعضها في خطاب الشيخ محمد عبده مثلاً، الذي ازدحم بمفردات مصعدة حداثياً، فيما يسميه داريوش شايفان "التصفيح" الذي يعني الإلحاح على إرجاع كل تظاهر عصري لأصل معرفي أو روحي متجذر في ثقافتنا، حتى يتهيأ للمرحلة الثالثة، وهي الأصعب ويندر أن يصلها إلا القلة، التي يختط فيها المفكر أو المثقف لنفسه مساراً مبتكراً محاولاً ابتناء توجهات ثقافية مستقلة قادرة على استحضار شروط النهضة.

وفق هذا المنظور يمكن مجادلة تمرحلات الغدامي كناقد يقود خطابنا النقدي في مغامرة مكشوفة، فإذا كان التنويريون باختلاف توجهاتهم ومواقعهم، قد دخلوا معركة مواجهة

عنوانها الاقتصاد والسياسة والتعليم، فان الغدامي يصادم الآخر باللغة، أو هذا ما نفترضه، واللغة علاوة على كونها الناظم التعبيري والروحي للمعتقد، هي أداة تفكير، وهو ما يجعل التواجه بها مسألة غاية في الحساسية، فبها وفيها يتم تزيف الوعي أو تحفيزه، وهو ما لا يخشاه الغدامي بل يخوض غماره بكثير من الجرأة والانتباه، أو هذا ما نتأمله.

وقد أعاد التأكيد على ذلك الوعي والاستعداد للابدال الثقافي مرارا، فيما يمكن اعتباره مظهرا مبين مظاهر " مديونية المعنى " التي يعتبرها مارسيل غوشيه، حالة من الامتنان العميق، وربما الدائم، للآخر الذي فتح لنا آفاقا معرفية جديدة، ففي مقابلته مع جريدة الرياض التي نشرت على حلقتين (العدد ١٠٣١٤ - ١٠٣٢٥) يصرح " أرجو اولا ألا نفكر في بالغرب، ونجعل فكرة الغرب شبيهة بالبيع او الجرثومة او بالعار الذي يجب ان نتبرأ منه، يجب ان نغير من مصطلحاتنا من جهة ومن طرق تفكيرنا من جهة أخرى، فأنا لا أجد مشكلة على الاطلاق في الاستفادة من الغرب، بل انه من الواجب ومن الضروري، وسيكون من العيب الا نستفيد من الآخرين ". وكذلك في لقائه مع مجلة الوطن العربي (العدد ١٠٤٤) التي أكد فيها بأن مرحلة التأسيس تستلزم "

الاستفادة القصوى من المعطى الثقافي العالمي، والغربي على وجه الخصوص".

وعند هذا الحد يسجل خطابنا النقدي، ممثلا بالغدامي هنا، استعدادا مقنعا للمثاقفة كما يسميها، لا تخلو من الثقة المفرطة، كما يلغي طائعا البعد الصراعى في تلك المثاقفة ولو مؤقتا، خصوصا حين يشبه هذا الترافد بحالة تاريخية " عندما بدأ أسلافنا في ترجمة أرسطو عند الفارابي، عند ابن سينا، عند ابن رشد " ثم في مرحلة لاحقة استفادة الجرجاني، والجاحظ، وحازم القرطاجني من أرسطو، متغاضيا عن تصور مؤكد بأن كل حضارة غالبية تمتلك من ارادات التصدير المعرفي والروحي، ما يقابلها ويوازيها أو يزيد من ارادات الهيمنة.

ونتيجة لذلك التساهل الذي يبيده، ومن ذلك الموقع الترافدي يطالب بتخفيف حساسيتنا تجاه الآخر بقوله " يجب ان نزكي بعض مصطلحاتنا، وبعض جملنا واسئلتنا، نحن والغرب، او الغزو الثقافي، ونتأكد هل نحن نقول الاشياء فعلا التي تصف حقيقة الامر، أم اننا نوهم انفسنا. أنا أقول هناك غزو عسكري وغزو اقتصادي وغزو وهيمنة وسيطرة، وهذا هو جزء من أي امبراطورية في هذه الدنيا هو ان تفعل هذا، لكن الفكر والثقافة امرهما مختلف، لأننا في كثير من امور

الفكر نحن محتاجون مثلما نحتاج الى العلوم والفضاء والفيزياء وغيرها، وواضح ان حاجتنا لهذه العلوم كبيرة .

ولنلاحظ هنا نبرة الثقة التي يببالغ الغدامي في التأكيد عليها، وتبسيط مفهوم المعرفة والثقافة لمستوى أقرب الى حد السلعة. وكذلك انبهاره الواضح بمنظومة الغرب الثقافية، بل وميله لتبرئة دوائر الهيمنة السياسية من توظيف الثقافة، خلافا لادوارد سعيد الذي يؤكد اعتماد الغرب " كثيرا على الخطاب الثقافي وعلى صناعة المعرفة وانتاج وتسويق النصوص والنصانية " لتحكم رباطا متينا حول العالم. لكن الغدامي بهذا التنازل السهل كأنما يعلن الاستعداد لاببدال منظومته الثقافية كليا أو جزئيا بالثقافة الوافدة، او على الأقل تبرير ذلك الانبهار، تحت عنوان المثاقفة، وهو بهذا يذكرنا برفاعه الطهطاوي الذي اعلن من باريس، ابان صعود الحالة الاستعمارية وتوحشها، بأنه لا يرى في اوروبا خطرا سياسيا.

وفي هذا الصدد يسجل للغدامي جهوده الدائبة للمواءمة بين المناهج النقدية الحديثة ومكونات التراث العربي، مع بعض الملاحظات على مستوى النجاح الذي يحققه، فالنيات لا تكفي لتجسير الهوة بين عالمين متباعدين، وتوليد نهج شديد الانحلاص للأصول، خصوصا عندما تتم معالجة الامر بكثير

من التردد، أو بالتموضع في حالة دفاعية محتمة بلحظة الهبوط الحضاري الشاملة التي نعيشها، وهو الامر الذي يلاحظ من خلال اغراق الغدامي في الاستشهاد بالموروث واستحضار الادوات المؤكدة على وجود جذر عربي لكل تصور عربي، ولو في تمثلاته الابتدائية، لدرجة تهدد بحوثة بالوقوع في هاجس الاستعادة الانتقائية التدللية للموروث، والتخلي عن حس الانفتاح على اللامتوقع.

وهذا هو ما يستبقي جهود الغدامي في المرحلة الثانية، أي مرحلة تفتيت المتناقضات وتقريب وجهات النظر بين منظومتنا الثقافية والمنظومة الغربية المهيمنة، ولا يقفز به الى المرحلة الثالثة، فلا نلمس حتى الآن ابتكارية خاصة به، هاضمة لانهمارات المعرفة الغربية، أو مبيأة لتمظهراتها، بقدر ما نسجل له انتصارات في استجلاب تلك الآليات وتفعيلها في ساحتنا الثقافية. بمعنى انه يجيد التجادل مع تعقيدات الظاهرة العالمية، ويجيد بصورة أدق التواء مع مفهوم "رحلة النظرية" حسب ادوارد سعيد، من خلال استخدام مصطلحات ومفاهيم شائعة عالميا ومتداولة ضمن شريحة من المثقفين، لكن مشروعه لا يحوي اقتراحات شخصية ملفتة، يمكن ان نلمس فيها التمرد على المنهج الأم، عدا الاحتماء ببعض مكنونات التراث.

ويلخص الدكتور معجب الزهراني تلك المحصلة فيما يسميه " لعبة معرفية نحن جميعا في أمس الحاجة اليها " في مقابلة مع مجلة الحوادث (العدد ٢١١٣ - ٩٧ / ٥ / ٢) بقوله " الدكتور الغدامي ماذا عمل ؟ انه شكل من أشكال التجميع التوفيقي بين مجموعة من المقولات التي استعارها من فلان وعلان. اذن انا لست بحاجة الى الغدامي لأنني تواصلت معها في باريس وما زالت مراجعي لدي وأتواصل معها باستمرار " وفي هذا الاتجاه تصب محاضراته الشهيرة " من النقد الادبي الى النقد الثقافي - دعوة للتحويل والانفتاح " المقدمة في ١٠ ديسمبر ١٩٩٦ م في نادي الرياض الأدبي، فهي تتويج آني لوعي وانتصار نهج النقديات الحديثة، وعلان صريح عن التماهي المتقدم مع اللحظة الحضارية المملاة من موحيات أقوى ان لم تكن ضاغطة، من خلال التعويل على النقد بأن " يقود حركة تحديث في الخطابات الفكرية، السياسية، الشعبية، الثقافية " على اعتبار ان النقد وكما توصل الغدامي " وسيلة وليس غاية، وتحويل النقد الى وسيلة يقتضي ان ن فك الرباط القسري ما بين النقد والادب فنرجع النقد نقدا دون ان نسميه بالنقد الادبي، ونرجع النظرية نظرية دون ان نربطها بالأدبي " .

ويبرر الغدامي مراوحاته للخروج من ذلك الأسر من خلال
اقران ذاته بالظرف الثقافي العالمي، يعني الانصياع لحاثات
العولمة، حيث يخضع ذلك المشهد، حسب تحليله " لظاهرة
تراجع الفرد والفردية، وظهور الرقم المتعدد حيث أصبح كل
شيء رقما وأصبح الانسان جزءا من جدول ارقام، ولم يعد
هو الرقم الوحيد، كذلك تعدد اللغات والثقافات، وتراجع
الشعر، وطغيان الخطاب السياسي، وظهور سلطات معرفية
جديدة تتمثل في الصورة والعين والحركة"، ولنلاحظ هنا
كيف تعمل ظاهرة " الابدال الثقافي " بفاعلية خصوصا عند
تأمل انحياز الغدامي لتلك التطورات، التي لا يجمع على توفرها
في مشهدها الحياتي والتي تتفق حسب قوله " مع المقولة
الاعلامية الآن، والتي هي السائدة في الخطاب الامريكي تحديدا
التي تقول بأن الوسيلة هي الرسالة " وكالعادة يجد لهذه المقولة
جذرا قوليا عند الجاحظ، الذي جعل " الوسيلة نصف الرسالة
" ليحفظ لنفسه وأداته حالة من التوازن النفسي والمعرفي.

ولاشك أن التيار التحديثي قد سجل نجاحات كبيرة
وملفتة داخل خطابنا النقدي، فقد كانت محاضراته " المنعطف
النقدي بين علم الادب وعلم المضمون " في الطائف بداية
النهاية لتيار المحافظة النقدية، والاعلان عن مزاحمة شرسة بدت

في ظاهرها لصالح التيار المحافظ، فيما كانت الصيرورة الثقافية تعمل على تطوير وتمتين التيار التحديثي الذي أثمر سلسلة من المطالعات النقدية الهامة التي عززت التيار، شملت - مثالا لا حصرا - كتاب الدكتور سعيد السريحي "الكتابة خارج الأقواس" وصولا الى كتابه الاخير "حجاب العادة - اركيولوجيا الكرم، من التجربة الى الخطاب". كما اصدر الدكتور سعد البازعي كتابه "ثقافة الصحراء، دراسات في ادب الجزيرة العربية"، بالاضافة الى سلسلة متنوعة لعابد خزندار المعروف بالنقد المنتمي لما بعد الحداثة والتي شملت "قراءة في كتاب الحب" و "حديث الحداثة" و "ومعنى المعنى وحقيقة الحقيقة".

وتوالت الاصدارات بشكل ملفت ومشجع، لدرجة أن أنيس منصور سخر من ذلك الافراط التنظيري، واهما أن البنيوية ليست أكثر من "مذهب فلسفي فرنسي يردده المثقفون الفرنسيون"، حسب مفهومه القاصر بالتأكيد. لكن ذلك لم يمنع نقادنا من التقدم والاصرار على تمثيل وتمثيل ذلك النهج، فأصبحوا في الصفوف الأمامية لأي منتدى نقدي، بل أنهم باتوا يفرضون تشوفاتهم النقدية والاصطلاحية، وكان هذا الوجود العياني حالة من التأكيد على حركة باطنية حقيقية

داخل صيرورتنا الثقافية، كانت تتقد تحت السطح، وتتعرز بموحيات خارجية، قبل أن تعلن عن حضورها، وان بصورة محدودة.

والمفارقة الهامة أن هذا التنامي، الذي توج بالابدال، مارس تمده في فضاء معاد تماما، فتم في ظل مناهج تلقينية ضاغطة، وممانعة تقليدية واسعة، وامتناع مؤسساتي عن اعتماده كمنهج تربوي أو معرفي دون معوقات، وربما كان هذا هو سر نجاحه، بالاضافة الى عوامل أخرى لا ثقافية أصلا. ولنترك الغدامي يحدد مؤطرات ذلك الفعل الثقافي في محصلته النهائية، الذي لا يقره الا كإنجاز جماعي، ففي نفس المقابلة مع جريدة الرياض يقول " انظر الى التغير النوعي والمعرفي الذي جرى في المؤلفات نفسها، في طريقة العناوين ايضا، في طريقة الكتابة، في المصطلح، تجد ان هناك نضجا، لم يعد احد الآن يدرسنا ما البنيوية، وما بعد البنيوية. هذه مسألة صارت ساذجة. هذا موضوع ميت، أي أحد يأتي اليوم ويقول لي ما البنيوية أو ما بعد البنيوية هذه قلت في الثمانينات وانتهى امرها، بقي الآن انتاج المعرفة ".

لكن هذه النتيجة تضعنا أمام أسئلة اشكالية، فهذه المنتجات المعرفية لا تعكس حاجتنا الاجتماعية، أو على الأقل

الثقافية في مداها الاوسع، وبالتالي فهي ليست نتاج تشوفاتنا،
انما هي مصنعة في مختبرات الآخرين، وينطبق عليها مفهوم
الرأسمالية الأحدث الذي يروج للعرض قبل الطلب، انطلاقا
من اننا لا نمتلك بنية ناقدة أصلا، او في احسن الاحوال، نملك
بنية ولكنها تعاني من الاهتراء، فنقدنا العربي عموما غائب
لغياب ذاتنا الواعية في الاصل، ولم يكن لنقدنا العربي صوت
أو شخصية تتمثله كمشروع الا من حيث الانتصابات
الفردية، وبالتالي لا بد أن نستعير أداة ناقدة من الآخرين،
فنحن في حاجة اليها للحضور، وهي هنا، أي ضمن الدائرة
النقدية، تتمثل في المنهج الذي يجيء بمعية طوفان من البنى
الثقافية والسياسية والاقتصادية الشاملة، ولو انها غير ثابتة،
بقدر ما هي متجاذلة.

وهذا المنهج الحديث الذي يسجل مكاسب مطردة، يحتل
مساحة السؤال عن سر غياب النقد، ولذلك لا ينتقى من قبل
النقاد لمجرد الرغبة، انما لتوفره على شروط هامة وقادرة على
كشف بنى أعمق، وهنا مكن قوته، وهو الأمر الذي أهله
لازاحة الاتجاه التقليدي والحلول مكانه، أو على الاقل
مزاحمته. وكمثال على ذلك التوظيف الواعي للمنهج بقالبيته،
يمكن تأمل محاضرة الدكتور معجب الزهراني " الرواية المحلية

واشكالية الخطاب الحوارى " خصوصا فى مقدمتها التى تعرف بمبررات القراءة النقدية وخاصية المنهج المعتمد، فهى مطالعة جادة معنية بجانب هام من الأدب المحلى، تلاحظه من زاوية خاصة، وتعكس إخلاصا فنيا لا يتوفر الا فى لحظة من لحظات المصارحة، وفى أداة نقدية فاعلة وقادرة على الحفر المعرفى، تذكرنا بحرفية وشراسة، بل وقالبية منهج الشك الديكارتى، الذى اعتمده طه حسين فى محاولته المصادمة لمجادلة الشعر الجاهلى.

وتبين قراءة الزهرانى فى جانب آخر، عن وعى نقدي جديد، يعتصر من النصوص مراوحات " الثقافة الجديدة " و " الخطاب الاصلاحى " فى لحظة ما من تاريخنا، من خلال مقارنة ضعف الاسلوب الفنى للكتابة الروائية مقارنة بقوة وتسارع فعل النهضة التاريخى والانمائى، وينجح الزهرانى فى تلك المقاربة لولا انزلاقه خارج رصيدنا الروائى الى مساحة تقريرية يصعب حشرها داخل نيات المنهج.

ورغم ذلك التمدد فى الهامش الثقافى، تعلن القراءة حتى النهاية انهماكها بمستوى انتاج الرواية الكمية والكيفى فى ساحتنا، الذى بلغ منذ قصة " التوأمان " لعبد القدوس الانصارى سنة ١٩٣٠ م وحتى روايتى " الموت يمر من هنا " و

"العصفورية" لعبده خال وغازي القصيبي، حوالي خمسين عملاً، بمعنى انجاز أقل من رواية في العام، وهو ما يعتبر "ظاهرة ادبية - ثقافية سلبية" يؤكد وجودها الزهراني، ويسعى للبحث فيما وراءها، باعتباره ناقداً فاعلاً ومهموماً بمستوى الانجاز الادبي المحلي، لا ناقداً حيادياً يعنى بدراسة "الشيء كما هو" ولا يعنيه ان تكون لدينا او لا تكون رواية جيدة او متميزة".

ولا تخلو تلك الغيرة الاستثنائية من التبرمات، فالقراءة تستبطن حساً صريحاً من عدم الرضا، أو عدم الاقتناع بالمستوى أو الموقع الذي تتبوأه روايتنا، بل ضروب أخرى من آدابنا، وهذا يشير الى آلية نقدية، لا تتوفر الا كومضات وعند عدد محدود جداً من النقاد، تعتمد حالة شبيهة بالاستقراء، من خلال ملاحظة مظاهر الوهن الكلية في ثقافتنا بتأملات جزئية، وتفسير ضمورها بمقاربة وجه من وجوهها.

وهذا لا يعني مطلقاً ان النقد ممثلاً في جانب منه بالزهراني، قد تنازل عن أدبنا، ولم يعد معنياً بتنامياته، أو لا يثق بمكناتنا الادبية، كما قد يبدو ظاهراً، وأن طلاقاً وشيكاً سيحدث، أو قد حدث بالفعل بين الابداع والنقد في ساحتنا، وان بدت اللهجة حاسمة وحادة حد تسمية الأشياء بمسمياتها،

فقراءة الزهراني تعكس الكثير من تطلعاتنا الادبية، وملاحظاتنا على مستوى الرواية، لكن المنهج الذي يستخدمه، والمساحة التي يتحرك فيها، او بالاحرى المحطة التي يتقدم فيها بعيدة المنال آنيا، فلا زال هناك من ينتج روايات ساذجة، لاعتلالات تكوينية في ذاتنا الابداعية، او لعدم القدرة على التجادل مع الاداة النقدية المستشرفة للمواقع المتقدمة.

ويبدو ان الدكتور الزهراني قد ادرك مقدما المدى الذي يمكن أن تصله اطروحاته على المدى القريب، ولذلك لم يبالغ في التعويل على نتائج سريعة، فاعتبرها " حوارية " أو نواة لأكثر من بحث ينجزها هو او غيره، معلنا توجسه من " أن تولّد قراءتها لدى غير العارف المختص شهوة السجال، او الجدل المغالط " وهو ما يؤكد أن الزهراني يعي حقيقة ومستوى الخطوط التي ينبغي اجتيازها عند مقارنة بعض ابداعنا الموهوم بحس الاكتمال، والمعزّز بتطمينات نقدية مغالطة ومبالغة في الاحتفاء والمجاملة.

ومن هنا تأتي أهمية قراءة الدكتور الزهراني، أي من فعل المخالفة والجرأة، فهذا النوع من النقد ليس مجرد اعراب للشعر، ولا ينتمي الى مسميات البلاهة البنيوية والتشريحية، كما يحلو لعبدالله نور ان يصف المحطة التي كان يتموضع فيها

واقعنا النقدي، بل أن مضمون القراءة هو ما يؤهلها للتفرد، والاعلان عن منحى نقدي قادر على استجلاب تعاليات نقدية من دوائر نائية، والتعاطي مع آلياتها بوعي، دون تحقير لمادتنا الأدبية، أو المبالغة في التأويل المنهجي كما كان يحدث سابقا. والمجال هنا ليس للمفاضلة، أو الاعلاء من شأن هذه القراءة على حساب قراءات أخرى، ولا للتأكيد على فاعلية المنهج المعتمد، والاشارة الى اخلاصها للمنتج المحلي، فهي بالفعل كذلك، بقدر ما يهم ان نتمثلها كنموذج للحس النقدي الحديث والمتقدم، الذي يستعير من الآخر أدواته، ويتطور باطراد، واصرار على التصادم الواعي الذي لم نعهده ضمن الاطر النقدية التقليدية التي تضيق مساحة الجدل وتحاكم اللون الأدبي، أو بالاحرى مضمونه، دون تجاوزه لبقية البنى الفاعلة في العمل الادبي وخارجه أيضا، فهناك دراسات نقدية كثيرة، صدرت في نفس الفترة الزمنية، وحاولت بصراحة وكثافة أعم، معاينة جوانب متعددة من منجزنا الادبي، لكنها لم تعكس مستوى نقديا متقدما، ولم تنتصر باحتفائيتها وتوصيفيتها الظاهرة لمنجز يعاني من قصور واختلال يتحتم الاصطدام بمسبباته.

ومن هنا تأتي أهمية تلك المطالعة، فحوارية الزهراني تتقصد المشاركة في البحث عن " تطوير الوعي ببعض العوامل المعيقة لتطور الكتابة الروائية وشروط انتاجها وتداولها " على اعتبار أن " غياب او هامشية خطابنا الحواري في كتابتنا الروائية هو دليل وسبب ازمتها، كما أنه دليل وسبب ازمة الخطاب الثقافي المحلي في مجمله، فالرواية الحوارية لا تنمو وتتطور الا في سياق الثقافة الحوارية، وبما أن هذه الثقافة غائبة او هامشية الحضور في مجتمعنا فمن المنطقي ان تغيب منه الرواية، او لا تحضر الا في هامش اهتماماته كإنجاز وتداول واستهلاك ". وهنا تكمن قوة المنهج ودراية الزهراني بفاعلية الحفر فيه، فهو بهذا المنتج يجادل اختلال بنية أعم باختلال ظاهري اصغر، وبالتالي يسجل اختراقا للاجتماعي بالأدبي والعكس.

ولا بد هنا من التنويه بالاداة التي استجلبها الزهراني، فقد اعتمد هذه الفرضية على مفهوم ميخائيل باختين الذي ميز بين الخطاب الروائي عن الخطاب الشعري بانبنائه على " الحوارية كتصور جديد للعالم واسلوب كتابة جديدة " المؤسسة كمفهوم على دراسة العلاقات داخل النص الروائي لا على الدلالات الفكرية والاجتماعية للشكل والمضمون الروائي كما هي عند لو كاش وغولدمان، ووظفها " كأداة معرفية تكتسب

اهميتها النظرية والمنهجية بقدر ما تساعد على الاقتراب من الاشكالية موضوع المقاربة ومنطلقها".

ولا بد أن تقابل قراءة الزهراني ببعض الحساسية لا لكونها اغترابية المنحى، ولكن لحدة لغتها ولمستوى المكاشفة الذي تقترحه، تماما كما قبلت تصريحات الغدامي في جريدة الرياض " لست معنيا بتوقف الصيخان والثيبي، ولست معنيا بشعراء قصيدة النثر في المملكة " ببعض الاستهجان، فخطابنا النقدي اليوم، في جانبه الصاعد والمستقل، وباتجاهه الالسي النصوصي، أكثر قساوة، وأقل مبالاة للابداع المحلي. وقد صار متبوعا لا تابعا، فهو الذي يخلق الحالات الجديدة، أو هكذا يفترض، فالغدامي يصر على تحديث شامل للخطاب المعرفي، ولذلك يبدو عدم التراسل معه، وأحيانا القصور عن فهمه، ناتجا عن قفزه على التراكمات الاولى التي ينبغي ان يمر بها كل خطاب معرفي.

لقد بدأ خطابنا النقدي بسيطا معنيا بالجمالية الصريحة، شديد التعالق بالقيم الاجتماعية والاخلاقية والمضامين، ثم قفز فجأة الى تذوق واستنبات قيم جمالية مطلقة، تنتمي احيانا الى عوالم فكرية وجمالية نائية لا يتفق عليها بأي معيارية زمانية أو مكانية الا ضمن مرتقى نقدي معوم بالتجريدية الذهنية

والفنية، فهو يستمد طاقته من الدراسات الاجتماعية بتشعباتها التجريبية والمضامينية، ومن جدل المادية التاريخية وغيرها من المضخات المعرفية، وأيضاً من مناخات النفس الانسانية سريعة التبدل. وهو بهذه القفزة كأنما يعلن الانقلاب على التقليدي، والنية على خض المفاهيم مثلما فعل الغدامي ابتداء بمزدوجة اللفظ / الإخبار، والصوت / المعنى، مخترقاً قدسيات بيانية ولغوية كانت يقينية، أو اعتقادية على الأقل، وهو ما يرفضه النقد الحديث، اذ هو خطاب لا اعتقادي في نهاية المطاف.

ولأن هذا النهج الصاعد يعيش حالة انتعاش حقيقية، وله اليوم صدى وقدرة على الاقناع والتأثير، صار يستقطب الأصوات النقدية الجديدة دون حدة المواجهة المكشوفة التي اعتدناها بينه وبين التيار التقليدي، فكتابات الجيل الجديد من الشباب كحسين بافقيه وعلي الشدوي وعبدالله السفر ومحمد الحرز مثلاً، تعلن الانتماء لهذا التيار، وتدخل المشهد النقدي من بابه ومن لحظة المعاصرة التي أضحت أصلاً، لا من باب النهج القديم الذي بات هامشاً، أي من آخر محطة يقف فيها خطابنا النقدي.

ولكن النموذج الأكثر إثارة هو صوت الناقدة فاطمة الوهبي، المحاضرة بقسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود، التي

تدخل المشهد من نفس الباب، وهو أمر يثير من الدهشة نفس
القدر من البهجة، فالغياب النقدي للمرأة عريبا وليس محليا
فحسب، ظاهرة مرضية مزمنة، نراها تتحطم باقتحام فاطمة
الوهبي لهذا الموقع المتقدم، لتعلن كسر احادية المسار النقدي،
وتلغي ولو جزئيا هامشية دور المرأة الثقافي، التي لم تتعود
اجتماعيا على المشاركة في الرأي الجمعي بأي شكل من
الاشكال حتى على مستوى الاسرة، وهو ما خلف لديها
احساسا بالدونية والهامشية امام قوامة الرجل الثقافية.

وأظن بأن فاطمة الوهبي وجدت في النقد الحديث،
بالاضافة الى الاشباع المعرفي والجمالي، فرصة للمثاقفة والتأكيد
بقدراتها على أن الناقد ليس مبدعا فاشلا كما كانت تكرسه
بالفعل نمطيات الأداء المحافظة، بل طاقة وعي تتقدم الفعل
الثقافي بحسها الاستشراقي. وقد ساعدها على ذلك الانتماء
القصدي توفر المناخ الملائم لظاهرة الابدال الثقافي، التي تبلغ
مداها المعجمي بكتاب " دليل النقاد الأدبي " للدكتور ميجان
الرويلي، والدكتور سعد البازعي، الذي يبرر مؤلفاه فهو ضمه
كمشروع " بأن الحاجة ما تزال قائمة في المكتبة العربية الى
نوع من الكتب التي تؤسس لمعرفة دقيقة ومنهجية في العلوم
المعلصرة ".

واذا كانت تلك العلامات على أهميتها الواضحة، تبدو مجرد مغامرات فردية أو استثنائية، فانها بشكل أو بآخر تنتمي مجتمعة الى حالة جامعة أعم، وأقرب الى الظاهرة، فالحاجة تعكس بأمانة نوع وحجم الاشتغالات، ومن هنا يمكن القول أن خطابنا النقدي، من خلال انفتاحه الامتثالي على الآخر، قد استولد بالفعل صوتا نقديا مسموعا، ولكن من رحم العولمة، فقد استبدل أدواته، وكيف تشوفاته بمتطلبات الآخرين لفترة زمنية قد تطول لاستنبات شروط نبرته الخاصة، هذا اذا اردنا تجاوز توصيف الظاهرة الى محاولة تقويمها، فلا زال المنهج النقدي الحديث يقارب في ساحتنا في كثير من الاحيان، كمحاولة للرهان على المعاصرة، بلا تحفظ، وبدون فهم يتعدى المعنى الاجرائي للمصطلح والمنهج، ولن ينفك بالتأكيد من اللحظة التاريخية المهيمنة، حتى يتحول ذلك الكم الى حالة نوعية تحتمها تناميات أشمل.

قصص النساء

ذوات مقموعة تنسرد حكايا

كما يرفض هايدغر اعتبار اللغة مجرد وسيلة يفصح بها الانسان عن نفسه، وبالتالي يتجاوز بها - وجوديا - تمثيل الماهية أو امتلاكها الى كيفية يكشف فيها وبها الوجود عن ذاته ويحجبها في الآن نفسه، فهي حقيقة الوجود، حسب تعبيره، تحاول أميمة الخميس في مجموعتها القصصية " مجلس الرجال الكبير " التعاطي مع اللغة من ذات المفهوم بكفاءة لافتة لتجسيد فجائية قدر الذوات الأنثوية، ففي اشارة الى الانهدام المروع للعلاقة بينها وبين الرجل، تعلن بطلة قصتها " دود الشمس " استسلامها بنبرة مبالغة في التأسى، ومؤكدة على تصعيد دور الضحية عندما تتمم يائسة ومقهورة " سأذهب الى سريري، وأفتح تابوته، وأستلقي عليه، وأغلق على نفسي بداخله، وأتحسس مخمله، وأبدأ في تنفس باقي كمية الهواء التي بقيت في التابوت " .

وتؤكد تلك النهايات المفجعة التي غالبا ما تنتهي بها قصص النساء ضالة الهامش الحياتي، ومرارة المراوحة فيه، كما تستعيد صرخة " ميديا " الشهيرة في مسرحية " يوربيدز " كتعبير أدبي " نحن معشر النساء أسوأ المخلوقات حظا ". ولذلك تبدو محاولة حساب المسافة بين الواقع الاجتماعي واستغاثات تلك الذوات النسوية المقموعة، لتأكيد أي شكل من أشكال معاناة المرأة التاريخيّة أو الاجتماعية أو النفسية أو الثقافية، ضمن دائرة الأدب، حقيقة إنسانية صارخة يصعب التغافل عنها، فالمنتجات الابداعية النسائية تفصح باستمرار عن جملة من المعوقات، يمكن اختصارها في سؤال الحيرة الذي ينتاب المرأة لتحديد موقعها من الرجل، والتي تبدى من خلال لغة، أو حكاية تحمل بالاضافة الى المؤشرات العقلانية، مساحات شعورية كثيفة الدلالة في الفعل القصصي، الذي بات مشهدنا الثقافي يستقبله من ذوات لا تزعم الانطلاق من رغبة في التجابه، بقدر ما ترغب في التمثل الانساني.

فما بين خطيئة الاحساس بسلبية الأنوثة، وفاعلية الذكورة، المعززة بثقافة ذكورية مهيمنة، وارث لغوي ضاغط تتلمسه الناقدة روزالند كوارد في مجمل الآثار المادية للصور والكلمات، برزت أولى تباشير النقد النسوي، من خلال

معاينة المساحة التي تحتلها المرأة داخل الأدب الذكوري، وملاحظة هامشية الأدوار النسائية، في ظل أبوية الخطاب الأدبي، بحثا عن سر انعدام التاريخ الأدبي للمرأة، وتأسيسا لكتابة نسائية مستقلة، أسمته ايلين شووالتر " القارة المفقودة " في أدب المرأة، نراه في مشهدنا الثقافي على شكل سلوك كتابي نسائي آخذ في التعاضد، ابداعا وليس نقدا، في محاولة لطرح اجابة صريحة الدلالة على موقع الذات النسوية الجديدة من القوانين والفلسفات، ومكانها على خارطة الانماء الحضارية، التي لا يمكن أن تتأتى دون اصطدام بالآخر المذكر، عبر كتابة مفسرة لتلك الرغبة، ومحتمة بطبيعة المرأة كمرجعية شعورية.

ولأن المواجهة تتجاوز الأدبي الى الاجتماعي والاعتقادي، وتحتضن بفعل حقوقي شديد التعقيد تسليح ذلك النقد الجديد بكل الخطابات المعرفية والعلوم الانسانية الحديثة لاعلاء شأن الأدب النسائي من خلال الانتصار لانسانية المرأة بوجه عام، فقد استند على التحليل النفسي، والبيولوجي، وعلم الاجتماع، والتاريخ، والانثروبولوجيا لاعلان مظلومية النساء في تاريخ الأدب، وان لم يسلم من رطانة متحشجة وملتبسة بنبرات نسائية مسترجلة، لم تفرق ابداعيا بين ما يكسب اللغة

معناها من داخل النص، وما يرفدها من خارجها تبعاً للاستخدام السياقي للغة ذاتها.

وكتطور طبيعي لذلك الخطاب النقدي، تحتم أن تتحضر المرأة لاثبات حضورها عبر كتابة نسائية محضّة، تنتصر لجنسها ولقضاياها في ظل حالة من اللا تعادل في مؤسسات النظام الاجتماعي، وكرد فعل على أبوية الخطاب الثقافي عموماً، الذي مارس تهميشاً متقصداً ضد المرأة، وهو الأمر الذي فسح المجال لاستنهاض التراث النسوي، وتخريج طابور من النسويات القادرات على رد الكثير من النظريات العلمية والأدبية التي ساهمت من الناحية العلمية في ذلك التهميش، خصوصاً نظريات فرويد، التي كانت انتصاراً وتعزيزاً علمياً لدونية المرأة، وبالتالي انطبع ذلك الجدل في شكل الأدب النسائي الجديد، الذي وجد في مؤازرة الخطابات العلمية فرصة لتوسيع هامش المشاركة في الإنتاج الإبداعي الإنساني.

وإذا كانت تلك المجابهة العريضة قد وصلت إلى أشكالية عويصة عنوانها الأنوثة والأدب، رفضت جوليا كريستيفا التعويل عليها كثيراً فيما تسميه تجنيس المتوجعات الثقافية، فإن جانباً هاماً من الإنتاج الأدبي النسائي ظل محافظاً على صفائه الأنثوي، وأحياناً معبراً عن معاناته وإن بصورة محدودة،

خصوصا في المجتمعات التي لا زالت تعاني من اختلال المنظومة الاجتماعية من الناحية الحقوقية والجنسية والثقافية بشكل أكثر صراحة للعنصر الذكوري، بل أن شريحة اجتماعية، نسائية في الغالب، وجدت في ذلك المنحى فرصة للتمثيل في المشهد الثقافي عبورا الى المشهد الحياتي، باعتباره - أي التمثيل - انقلابا يحدث على المستوى الداخلي للذات، وتخففا من العادات والطباع والمخزونات الذهنية والنفسية التي تحول بين تلك الذوات وادراك وقائع الحياة الجديدة.

وفي مشهدنا الثقافي ثمة صحوة نسائية، تبدو من الناحية الابداعية حالة صريحة من حالات الالحاح على الحضور، كنتيجة طبيعية وتمثيلية لارتفاع منسوب التمثيل الاجتماعي الذي يحدده "هوبهوس" في معايير الزيادة في كل من المدى، والكفاءة، والتبادل، والحرية، والذي يجد فضاءه كنظريات تغييرية في ظل مجتمعات تمر بصيرورة انمائية شاملة، وبالتالي تتعرض فيها الثوابت القيمة الى هزات، نظرا لنمو قوى الانتاج من ناحية أو تجدد مستوياتها وأشكالها، ومن ناحية أخرى تغير واختلاف شكل العلاقات بين الفئات والطبقات الاجتماعية، نتيجة لاعادة رسم خارطة القوى الاجتماعية، وهو ما يمكن أن نتلمسه بوضوح في الاطار الأدبي، المتمثل في

الانتاج القصصي، النسائي على وجه الخصوص، الذي يعكس جدل الذوات النسائية ونزعاتها الاستنهازية بشكل صريح، تراه مدام دوستال في قراءتها التعااقبية حالة حتمية يتغير فيها الأدب بتغير المجتمعات واتساع هامش الحرية، وإن جاءت تلك التمثلات مقننة، ومحورة، ومطمورة تحت كثافة لفظية مراوغة، نظرا لضالة المساحة المتاحة للتعبير لأسباب لا تبدو كلها ثقافية.

واشكالية التعبير تلك تتعدى حيل التكهف بالمفردات، وتضبيب المرادات والمضامين، أو حتى سرد صياغات القصة بلسان راو مذكر، إلى مستوى أكثر تعقيدا والتباسا، فمشهدنا الثقافي لا زال يستقبل كتابات نسائية بأسماء مستعارة، وهو ما يمثل معضلة ضاغطة وإن كانت تأتي من خارج فنية النصوص، إلا أنها تعطل ما يسميه بيردوستيل "الأحاريك" التي هي قوام كل فعل ثقافي، الأمر الذي يجعل من الكتابة القصصية محكومة أكثر بفعل اجتماعي تكون فيه الصيغ الفنية في وضع مكافئ أو معادل لما هو في الواقع أو حتى في الذاكرة، لكنها في لحظة من لحظات الفعل المغاير تمارس اختراقات استثنائية تبدى في النبرة الخطابية، والمبالغة في تمثيل دور الضحية التي تربك جلادها بتصعيد حس التباؤس، كما تنبئ من جانب آخر عن

وعى مفهومي بالأوضاع المهيئة لنشوء عقد النقص في الذات الأنثوية، وإن كانت غير مستوعبة بشكل معمق، ولا مجسدة كما ينبغي ضمن النص القصصي.

وعلى اعتبار أن كل حالة كتابة، أو كل واقعة اجتماعية، هي من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وعي، حسب لوسيان غولدمان، استمر الأدب النسائي، ضمن بعض الدوائر في خطه الصاعد، لتصحيح صورة المرأة وتعديل المفاهيم التقليدية تجاهها، فيما انشغل جانب منه بمجادلة سر غياب المرأة وهامشيتها، وخروجها المبكر من المشهد الثقافي بعد الزواج، وأحيانا كان ينحدر بسؤال الحضور الى مستوى من التحييط، والتأكيد على لا جدوائية الكتابة بالنسبة لها عندما تقرر على وجه المفاضلة، بينها وبين ربة البيت التي تتقن مزاج الرجل المتسلط كما يتبدى بصورة جليلة في كثير من القصص.

وهذا السؤال الذي يتصدر مشهدنا الثقافي ويطل بين آونة وأخرى تحت ما تسميه غالينا اندرييفا في كتابها "البيكولوجيا الاجتماعية" وضمن العملية الاتصالية "علاقات التعاشر والتفاعل" هو الذي يدفع ببعض كاتباتنا الى إبراز الذات الأنثوية، والتأكيد على مظلوميتها، وانقهارها، وأحيانا اختراق حاجز "المسكوت عنه" والجهر بالتوجعات،

من خلال صيغة أدبية ذات لغة طرية، مشبعة بمحاولات انشائية، وجرعات عاطفية صاعدة، تتجاوز المخبوء الاعتيادي الى مستوى من التمرد أو حتى الاختلال الذي يعبر عما يعتور الروح والجسد أحياناً، يمكن ملامسته بصورة صريحة، أو بصيغة تحليلية، من خلال الوقوف على ثيمات بذاتها، ودراسة نماذج أدبية يتم ضمنها مماثلة الواقع الاجتماعي للمرأة في مجتمعنا بشكل الابداع الذي تنتج به، مع الاحتفاظ بسقف يمكن أن يخترقه التأويل ولو في أدنى مستوياته.

وإذا كان بالامكان قراءة جانب من نتاجنا القصصي النسائي، على أي مستوى، برؤية محايدة، ومتحررة من الخطاب النسوي أو الذكوري، لا كصياغة فنية مجردة، إنما كأدب، يكون للبنية الذهنية التي تسوده كنتاج دور وظيفي ودلالي بالنسبة لهذه الذات، كما يقترح بون باسكادي، التي هي هنا الذات الأنثوية، فسوف نقف بوضوح على المحطة التي بدأ يتقلص فيها هامش المسكوت عنه، أو على الأقل ما يتعرض له من اختراقات تصل الى حد الاختلال بالذات النسوية، والذي يمثل هنا المبرر الوجودي للذات المغامرة بالاختراق، التي تماهى اختراقها الاجتماعي بتجاوزها القسولي فيما تعتبره جوليا كريستيفا جوهرانية نصية قائمة على

استحضار الذات الكاتبة من خلال ملفوظات النص ذاته
وشروط تكوينه التاريخي والاجتماعي.

وفق ذلك التكوين الاستثنائي للقص النسوي كشعور، لا
ككتابة داخل التصنيف الأدبي، تبدو أغلب النصوص ناطقة،
بل ولا تلجأ الى تعقيد بناها اللفظية الا بهيأة بوحية، هي بمثابة
الكيفية التي تؤدي فيها اللغة وظيفتها الثقافية، اذ تتأسس ضمن
خصوصية اللغة دعوة جريئة للدخول في علاقة بالآخر، وتفتح
الذات النسوية على فرصة نادرة لقراءة وكشف النوايا
والخبايا، وهو ما يتحقق في بعض النماذج المتقدمة التي تسجل
انحيازاً عن مواضع اللغة ذاتها، في معادلة يدشن فيها القص
النسوي حداثة تعبيرية متأتية من حداثة الحياة، ففي قصة "
طفل الخييات " تعلن منيفة مزهر بأسى صريح " ان المرأة
مشروع اقتناص، وليس اكتشاف " وهي بهذه الجملة
الاخترافية المكثفة تختزل مرادفها الفكرية والنفسية، على اعتبار
أن الجملة، ضمن الدراسات اللسانية، نظام وليست سلسلة من
الكلمات، فهي وحدة أصيلة تمثل الخطاب تمثيلاً تاماً، ولا
يتضمن ذلك الخطاب شيئاً الا ويوجد في الجملة، حسب
رولان بارت.

وبناء على ذلك التقعيد اللساني نلاحظ أن البنية العنوانية
" طفل الخيبات " كجملية لا تختزن الخطاب وحسب، بل
محمل الخبرات اللغوية واللا لغوية، الشعورية واللا شعورية التي
تحتويها القصة، وبصورة خاصة شفرة الرثاء، بتعبير روبرت
شولز، التي تشي بفقدان شيء ما، يصعب تعويضه، وتنجح
منيفة مزهر في التعبير عنه كاشتراط انساني للحياة، بلغة مولدة
لطاقة تعبيرية قصوى مشحونة بالايحاءات والانفعالات، ويمكن
الاهتداء الى ملامحه عند مقاربة جامع النص، كما يقترح
جيرار جينت، وأيضا الوقوف على ما يؤكد عند تأمل
مساحة أعرض من المنجز، حيث يمكن أن نسترشد به كقاعدة
تبني عليها انتظامات خطاب آخذ في التشكل بكل وحداته،
وتشكيلاته، وموضوعاته وصيغته العبارية، بل واستراتيجياته
الجمالية.

ولئلا نقسر سياق القصة، أو نشد خطاب القاصة منيفة
مزهر العام على مصطلبة الاعتراف، اعتصارا لمعنى تأويلي
متعسف بذلك الانتقاء المتعمد، أو بصورة أدق، الاجتزاء
المبتسر، نتأمل ملفوظاتها بشيء من الحفر الأفقي للنص لمقاربة
التنويع الذي تمتهنه الجمل على نفس الثيمة، التي وان كانت
ضمن التصور البنيوي لا تمثل حقيقة القص تماما، دون خطاب

اللاشعور، الا انها هنا تؤكد حقيقة الانقهار النسائي حيث " القمع الذكوري، وتاريخ المرأة الطويل مع الظلم، وارث القهر، وقصص الحب التي يعقبها زيجات فاشلة " وما يتناثر حول تلك الجمل من لغة محكومة بفضاء قاهر، حيث " الانطفاء، السجن، الرعب، الاستجواب، الخوف، الارتجاف.. الخ " والتي تؤكد مجتمعة على ما يمكن أن نسميه رومانسية مغدور بأحلامها، تفرض انوجاداقا بشق الصور في مجمل القص النسائي، وليس في قصة " طفل الخييات " وحسب.

واذا كانت تلك الجملة مؤهلة لانتاج المعنى الذي أرادته منيفة مزهر، الا انها عندما تندمج في مستوى القصة الأعلى بمستوياتها الصوتية والشعورية والسياقية، نراها تتأهل بشكل تفسيري، من خلال تلك اللغة المخنوقة التي تجعل من القصة وفق المنظور اللساني جملة كبيرة تتزاحم بوححدات مرتبة ضمن منظومة كلامية شديدة الاتساق، فنلاحظ ان القصة بمجملها تشارك بنويها في تلك الجملة الخاطفة، والتي تبلغ أقصى ابتئاساتها اذ تهمس الراوية التي تتلبس صوت منيفة " أشعر أن أجمل ما تحمله الانثى الى شيخوختها هو مواعيدها الغرامية " كاستكمال لبيولوجية النص، في طوره النامي الذي نستشعر

حراكه مع كل اضافة مفرداتية، أو عبارة مترعة في لا وعي النص.

وتلك الاجتراعات الشعورية، التي غالبا ما تنتهي نهايات بائسة، هي الثيمة الفاعلة التي تسير عليها جملة من القصص النسائية، بل هي المبرر الوجودي والفني للكتابة عند طابور طويل من الكاتبات، تبدو جلية بتأمل المحاولات الأولية لأي كاتبة، التي تبدو أكثر قربا من هاجس الترجمة الذاتية، اذ تختزن تلك التجارب مأزق الذوات الأنثوية، ويتبين ضمنها موقع الرجل كقيمة شريرة، تتحمل في أغلب الأحيان مسئولية فشل العلاقات الانسانية عموما، وليس العلاقات العاطفية فحسب، نتيجة اعتقاد شعوري نسائي شبه شامل يميل الى أن الحب مسألة انثوية بحتة، غالبا ما ينصرف عنها الرجل مبكرا، أو يتعاطاها كحالة عرضية.

وربما نتيجة لهذا المنحى المفهومي والشعوري يتعرض الرجل لادانة مستمرة في القصص النسائي، كقنص متربص بالمرأة سرعان ما ينسى، أو يستهين بفوراناتها العاطفية، ففي قصة " القوس " لبدرية البشر عبارة خاطفة تندرج في سياق الخطاب النسوي المحرّم للذات الذكورية " كان رقم الهاتف جاهزا مكتوبا على ظهر أحد أشربة الكاسيت.. أشار به

ناحيتهما " فيما يؤكد مقولة منيفسة مزهر بأن المرأة مجرد مشروع اصطلياد، أو هكذا ينظر اليها ضمن خطاب مذكر لا ينبغي الركون الى مضامينه الفكرية، دون اثبات انتظاماته الخطابية من خلال فنية العبارات وحمولاتها وتكرارياتها الواعية واللاواعية، للوقوف بأمانة على حقيقة ذلك الهجس، ثم الجزم بوجود تشكيلة خطابية.

واذا كان التحاور في قصة " طفل الخيبات " يتم عبر الهاتف، حتى في حالة الخرس والتعابث، فانه يكاد يكون في مجموعة بدرية البشر " مساء الأربعاء " هو الوسيلة الوحيدة للتواصل الاجتماعي، فمن بين قصص المجموعة الاحدى عشر لا تنجو الا قصة " كاميرة الفيديو " وقصة " السطح " من هيمنة كحل سري للذات النسوية الجديدة داخل مجريات الحياة. كما يحضر بكثافة لافتة في مجموعة ليلي الاحيدب " البحث عن يوم سابع " بصور مختلفة، وفي هامش عريض جدا من المنجز القصصي النسائي بوجه عام، تبدو تنوعا على حالة واحدة، وهو ما يشكل ظاهرة جديدة بالتأمل، خصوصا في جانب صراعها بانتظامات الذاكرة، لما لها من الدلالات الفنية والمضمونية التي تعزز صلة النصوص المباشرة بواقع البنية الاجتماعية، وتحفز على استقراء نظام العلاقات والشروط

التاريخية المشيدة لبنية الخطاب، ليس بامتصاصها مباشرة من المكتوب، ولا من واقع الذوات الساردة، إنما باستنباطها، ضمن ما يعرف نقديا بعلم اجتماع الظاهرة الأدبية، التي تتقاطع بالظاهرة الاجتماعية، في علاقة تبادلية تفسيرية، ولكن لا تسمح لها باحتلال مهامها الفنية والوظيفية.

وإذ تحيل تلك الصيغة من التراسل الانساني الى مساحة وشكل البنى الاقتصادية والاجتماعية المتحولة الى تحليلات أدبية، كدلالة حتمية بمنظور البنيوية التكوينية، تشير أيضا الى أهميتها كوسيلة تواصل بوحى تنبني عليها علاقات على درجة قصوى من الأهمية في تشكيل البنية الاجتماعية الجديدة، وتمارس فيها الذوات النسائية مراوحات تعبيرية لتحسين فرص حضورها وشروط تمثالتها الاجتماعية التي تتم عبر الهاتف باعتباره " مكانا " هو بمثابة القيد والشرط والهامش التواصلي أيضا، الذي تتقاطع ضمنه كافة العلاقات المفهومية والشعرية، وتنبنى عليه جاذبيات النص، اللغوية على وجه الخصوص، وإن بدا ضئيلا للتعاشر الاجتماعي، الذي نتلمس دلالاته الموضوعية بمحايشه جماليا فنيا، لنقف على مستوى من التعبير يسميه لوسيان غولدمان، سخطا وجدانيا لا تصوريا، وتطلعا عاطفيا الى قيم نوعية، يدفع بالفن القصصي الى مستوى من الجاهرة،

وأحيانا التوتر الشعوري، الذي غالبا ما يجعل لغة القص، أو الخطاب النسوب عموما ناقصا نتيجة الاستجابة المباشرة للانفعالية، حسب تحليل روين لاكوف.

ولعل في هذا الشكل من التواصل ما يفسر شكل العلاقات الاجتماعية ومبرراتها العاطفية على وجه الخصوص، فالجانب الاتصالي للتعاشر كما تراه غالينا اندرييفا يشترط علاقة بين فردين نشطين بالضرورة، ويفترض ذلك التواصل التأثير المتبادل فيما بينهما من خلال نظام العلامات، ولا بد ان يتوفر بينهما نظاما واحدا أو متشابهما للشفرات وفكها، يتناسب طرديا وجوده المادي بحقيقته المعنوية، وتندبه لولو بقشان أدبيا في قصة " وجه للفرح المسافر " عندما تنعي علاقة آخذه في الموات والتبارد " نحالد ما عاد قادرا على رؤيتي يا أمي.. أصبح عاجزا عن التمييز بين لون فرحتي ولون تعاسي.. انه بالكاد يلمح صوتي ". وتتأسى على فقدانه بطللة " دود الشمس " لأميمة الخميس بنبرة منكسرة " نغلق الباب خلفنا فتنهدل خيمة الصمت، فنحلق ببعضنا فترة، ومن ثم سنحلق في الجدران... وسننتقل للتحدث في الداخل، وسيرونا الرملد".

وهنا لا ينبغي النظر الى القصص النسوي كملحق لخطاب اجتماعي، أو لأي سلطة معرفية أخرى تفرض عليه املاءات مفهومية أو شعورية، فمهما بدا الافتراق فاجعا، وصریحا في ادانة أصل القطیعة الشعورية، لا بد من ملاحظة هامة وهي ان عوائق كثيرة قد تنشأ لتعطيل ذلك التواصل، اذ يمكن بشيء من الانصات الى تمثلاتها الشعورية في النص اعادة ترتيب لا وعي النص، أو الاهتداء الى مفارقات من خارجه، فقد لا يكون السبب نتيجة نقص في الشريكين، أو في نظام الشفرات القائم بينهما، وهو أمر محتمل، انما لأسباب اجتماعية او سيكولوجية، وبصورة أدق، ينجم ذلك عن فوارق اشد عمقا تتجاوز الاجتماعي الى اختلاف جوهري في الاحساس بالعالم، كما تقرر أندريفا، وهو الأمر الهام الذي يمكن تلمسه بوضوح عند مقارنة أي نص قصصي نسائي، حيث تبدو العلاقة، كما تتمثل في النص، وكأنها تسير لصالح الرجل الغادر بكل مشاعر الأنثى، أو الذي لا يعي حقيقة وعمق الاحساس الأنثوي، كما يبدو ذلك بوضوح في قصة " الزوجة الثانية " لفاطمة داود حناوي التي تعبر في مرافعتها عن رأي شريحة نسوية عريضة، حيث تحدث بخطاب شديد الادانة عاطفيا " الحق أقول لكم، وللحقيقة أصرح أن قلوب الرجال

لا تعرف الحب، وإن أحببت لا تسمو كحب يرتفع بمعناه العميق.. إن الرجل لا يحب إلا من أجل الامتلاك كما يقولون".

عند هذا المفصل الذي غالباً ما يحكم الذات النسوية الساردة، تتحول بنية النص الكلية إلى ما يشبه المراوحة بين بؤس الكيفية التي تعيش بها الذات الأنثوية، والأمل الذي ينبغي أن تكون عليه الحياة، ولذلك تحضر دائماً مزدوجة الموت والحب، وفي أحيان كثيرة بمعزل عن مجريات وشخص الحياة وتقاديرها، فهناك دائماً حالات فراق ورحيل تنجم في الغالب عن بلادة أو قساوة ذكورية، في مقابل احساس شعوري أنثوي فائض، كما نتلمسها مثلاً في قصة "دمعة واحدة لا تكفي" لنجوى غرباوي إذ تطلب المرأة من زوجها الافتراق لأنها باتت تكرهه ولكن كما تصرح البطلة "ابقاء على بقية قليلة من كرامة وحسب بينما أرفض أن أمرغهما على أرضة هوامشك".

وبتجاوز مفهوم السرد كشكل أو كطراز أدبي، إليه كمقولة معرفية، يقدم فيها الواقع مظاهره وبنائه الباطنية بشكل قصصي، بمنظور جيمسن، يمكن مقاربة مساحة أعرض من ذلك الخطاب، فأى حفر عمودي في أي نص قصصي نسائي،

باستثناء مساحة ضئيلة جدا من النصوص، سيؤكد بشكل أو بآخر على مساحة العاطفة المنقوصة أو على هامش الرومانسية المغدور بأحلامها، وبالتالي القمع الشعوري والحقوقى بصيغة أو بأخرى من صيغ الرجولة الجائرة، التي لا تमित المعنى، بل يظل فاعلا ومهيمننا على فنية النصوص. ويمكن تلمسه بازالة قناع اللفظ والشكل، وإعادة ربط النصوص بالذات النسوية المجسدة لها، بمعنى الانطلاق من مظهرية العمل وصولا الى بناء العميقة.

ولنتأمل مجموعة " مساء الاربعاء " المزخمة بخيانة عاطفية مهيمنة بطلها هو الرجل، الذي تتفنن بدريسة البشر في تقليب وجوه خيانتة، ففي قصة " القوس " تكتشف الزوجة صورة علياء صديقتها عند زوجها عبدالله. وفي قصة " مساء الاربعاء " تدعن الزوجة وتحاول اللحاق بزوجها رغم قسوته، بعد أن رفع يديه وهوى بها على وجهها.. رفع قدمه وركلها وخرج " لأنها ببساطة لا تحب ان تترمل ويأكل اليتيم جسدي طفليها. وفي قصة " الذيب " تطلب المرأة الطلاق وعندما تحصل عليها يراودها خالد، زوج صديقتها " هيا " على الخيانة. وفي قصة " البيجر " يتحول رنين البيجر الى منبه مزعج لزوجة محمد الذي يتواصل مع امرأة اخرى عبره. وفي

قصة " الشين " تعثر الزوجة على رقم تلفون الشقة التي يرتادها زوجها مع أصدقائه لقضاء امسيات أبعد ما تكون عن البراءة.

واذا كانت بصرية البشر تراهن كثيرا على تبشيع صورة الرجل في قصصها كقيمة شريرة لازمة للبنية السردية، حسب تصنيف فورستر، وفراي، وتبني خطابها على هذا البعد، انتصارا للمرأة، ومبالغة في تنصيع صورتها، أو ربما لأنها تستمد شخصياتها الذكورية والنسائية مباشرة من الواقع، وتمتص سياقات قصصها من المحكي والمعاش دون معالجة فنية تعيد تركيب الايهامي على الواقعي، فان ليلى الاحيدب لا تميل كثيرا الى استنبات شخصيات دارجة، أو أحادية البعد، انعتاقا من محدودية الطرح النسوي وتقليدية قضاياها وثنائياته ربما، وهو ما ينطبع على مستوى فنية النصوص اذ تلجأ الكاتبة الى وسائل لغوية في المقام الأول، لتعطيل ميكانزم الحكى أو تأخير.

واذ تؤكد الرجل كقيمة شريرة في مجمل قصصها أيضا، تستحضر بكثير من الانصاف الفني والحياتي صورة الرجل كمطلب للمرأة، فيما يعتبر جرأة شعورية معبر عنها بفصاحة ظاهرة، يندر وجودها في أدب المرأة عموما، فيما يعتبر

استحضارا واعيا لسيكولوجية الذات المقهورة، بل وتحاول جاهدة ألا تدين الرجل بصورة مجانية أو اعتسافية، بحثا عن جانب الرأفة فيه ففي قصة " التميمة " تتعرض البطلة للامتهان لخروجها على الاعراف، وترى في وجه امها التي تقف بين عقل الأب وجسد البطلة " كل عجز النساء وخوف النساء " وتتمنى نتيجة لذلك الضيم لو تكون رجلا " ولو لمرة واحدة " لكنها لا تيأس ، ولا تستولد حقدا عاما على جنس الرجال، انما تذهب الى كل الأرصفة التي عرفتتها وحببها سويا، بحثا عن الرجل المحب، أو وجهه الآخر المتواري، وربما عن الرأفة المغيبة في الذات الذكورية.

ولأنها تعي، كما يبدو في مفاصل كثيرة من قصص المجموعة، تمثلات الاضطهاد، التي لا تغيب كقاصة وکانسانة رجحان معادلة العرف الاجتماعي بشكل عام لصالح الرجل، فهي في نفس القصة تؤكد ذلك الوعي كتوصيات صريحة على لسان والدة البطلة فيما يشبه التحذير من الوقوع ضحية للرومانسية المفرطة " ان الرجال ذئاب يخدعون النساء بأطراف ألسنتهم " لكنها تقبض على التعادل الفني، ربما انطلاقا من متغيرات أو تجربة حياتية أعمق، واقترابا من نماذج بشرية متباينة تكفل لها الحفاظ على جوهرانية الرجل كمصدر

لسعادة المرأة أو لشقائقها، وإن كانت إلى الطرح الأول أميل وأكثر احتفاءً.

من هنا نلاحظ أن خطابها يبتني مداركه على التوجه إلى قارئ مذكر، وأن لغتها تنحى إلى العبارة أو الجملة الشعرية، خصوصاً عندما تستجلب الرجل من أفق الرغبة والمتخيل والمجرد، وعندما تهجس بطلاتها برغباتهن المضمومة كما في قصة "سقف" التي تبدو كترنيمة شعرية استرواحية تنأى بها الكاتبة عن السردية والحكي "ليست امرأة من تحيى وفي كفها وضوحها.. ليست امرأة من تحيى من حيث يحيى السرب الهادئ ذلك السرب الذي ينتظر وينتظر.. فقط!! امرأة الشك تحيى وفي كفها غموض قلبها ثم تحب.. تحب.. تحب / تحت أي سقف وتحت أي سماء! "

كما يلاحظ أنها تنأى عن الجملة أو العبارة الواثقة الجازمة، فعباراتها مخففة، تحمل دائماً بعض الأمل حتى في أسوأ المواقف، كما في قصة "حركة صنم" إذا يطمئن البطول حبيبته إيماناً منه بأن الأمور ليست بذلك السوء، رغم النهايات السوداوية، ربما لأنها تدرك أن للرجل وجهاً آخر ينبثق كأمل في اللحظات الحرجة في حياة المرأة، وربما لأن مجمل قصصها تأتي كأمنيات مصنوعة، لا كوقائع، كما ميزها فاندايك

سرديا، وحتى من الناحية الفنية، أي على مستوى اللغة،
تقرب القاصة من لغة متخيلة أو ممكنة، أكثر مما تتعاطى لغة
جاهزة، وإن كانت لا تتجاوز مركزية الذكر كمحور، بل
ولا تهجس بتقويضه.

واللافت أن بطلات ليلي الأحيدب يمتلئن بقلق الأنثى
ورغباتها المقموعة، لكن الغدر الذكوري لا يطال تلك المساحة
لدرجة التدمير، إذا تظل بطلتها دائما محتفظة ببراءتها الانثوية،
ولذلك تنأى برومانسيتها عن الغدر الممض، بتماهيتها مع
بدائل انثوية محضة كما تردد بطلتها في قصة "حركة صنم"
بشيء من الادانة الورعة كما يسميها بارت "قـدري أن أكون
مدانة.. أن تحبط بوفاريتي كل علاقتي حتى علاقتي بنفسي
تحبطها هذه المرأة". وهنا لا تعتمد ليلي على مقروئيتها
لفذلكة احساس بطلتها، بقدر ما تستولد مماهاة شعورية
عاكسة لعمق المأزق الوجودي لتلك المرأة، لتنتهي ذلك الحوار
بنفس الحقيقة التي تحاول جاهدة أن تتناساها "الخيانة لا
تختلف، تبدأ برجل بلا موقف وتنتهي لديه وكلاهما وصول
مدان".

وربما تكون هذه العبارة أقوى ادانة للرجل في كل مفاصل
قصص ليلي الأحيدب، والتي تحيل بشكل أو بآخر الى مأزق

الرومانسية المغدورة، تلك الحالة التي تتحسر عليها بطللة " البحث عن يوم سابع " بشفافية مؤثرة " أوه.. الحب ! الحب تلك الدهشة التي لا تتكرر مرتين، ولا تمنحنا نفسها على أقساط.. تأتي مرة واحدة ! دفعة واحدة ! مع شخص واحد ! ثم نفقدها للأبد وتلك هي المشكلة.. ألا تكون قادرا على الدهشة مرة أخرى.. هو فقد دهشته معها وأنا الآن أفقدها معه".

وبتجاوز المظاهر المسطحة للمنجز القصصي النسائي كبناء شكلي، وتأمل بناء العميقة للنصوص القصصية الكامنة أساسا في اللغة كمحتوى فكري، على اعتبار أن ما هو متجذر في عمق النص أهم مما يطفو على سطحه، تتأكد تلك الرومانسية المغدورة، وطغيان الاحساس بسطوة القمع الذي تتعرض له الذوات الأنثوية، والذي يتمثل كعادة انتاج للواقع، شديد التطابق به، بل ومسقط برانيا على تداعيات النص، وذلك تأكيدا على علاقات " ما بين ذاتية " داخلية بدورها في علاقة باللاوعي حسب تصور جاك لاكان، قد لا تظهر صريحة الا من خلال جملة عابرة، أو تلميح شديدة التأثير في لاوعي النص بتعبير بيلمان نويل، كما نلاحظها مثلا في قصة " اعتقال ضفيرة " لندي الطاسان، اذ تنفلت

عبارة كثيفة الدلالة، تبدو كقدر يتربص بعالم ومستقبل طفلة
" يا حرام، ستتضمنين الى طائفة المهمومات.. سيزوجونك
مثلي " .

مثل تلك الحملة التي يراها نعوم تشومسكي حكاية بذاتها،
عند تحليل البنى اللغوية للنص، قد تنشظى وتتفسر بجمال
مترادفة أقرب الى الخطابية، كما قد تهدد بشكل حاد فنية
النص، وان كانت تطرح بقوة جدلية المأزق الفني في مواجهة
المأزق الحياتي، فالكاتبة لولو الحبشي مثلاً تلخص المسألة
النسوية في مقابل الهيمنة الذكورية ببراعة في قصتها "
الامبراتور " التي يحيل عنوانها المنحوت بتهكم وبراعة فنية الى
دلالات عميقة تختصر مرادات النص المضمونية، عندما تنعي
حال بطلتها في مونولوج رثائي " يا لها من فتاة مسكينة.. بل
غبية تلك التي تظن الزواج حلاً لكل مشكلة.. آه.. ألم أكن
ككل الفتيات حاملة.. طموحة.. متألقة.. مبدعة.. جميلة..
مثقفة.. أرسم المستقبل عريضاً واسعاً لا حدود له.. لا
درجات لورديته المشرقة " .

ومرد ذلك الغباء كما يتبين من سياق القصة يتمثل في
توهم الرأفة، والتغافل عن تسلط الأهوج للعنصر الذكوري،
وللخذلان التي تمنى به البطلة عندما تقارب عالم الرجل الذي

توهّمته أكثر روعة، حيث تنتهي القصة بادانة شاملة لذلك العالم دون استدراك، ولا تردد، ولا استثناءات، فزوجهها ككل الرجال يقتل الحب في نهاية الأمر أو يتخفف منه ويذهب لأصحابه " ذوي العدد الثابت، يتحلّقون حول الورق.. يعدونها.. يقسمونها.. يعلقون.. تتعالى الكلمات النائية القذرة مع دخان السجائر.. بعد ساعات طويلة ينتهون.. وبلا ملل يعيدون الكرة".

والاستناد الى قصة " الامبراثور " وان كان تدليلاً كغيره من الأمثلة السابقة الا أنه ليس انتقائياً ليقسر حقيقة الكتابة القصصية النسائية، اذ نجد معادلاً تصديقاً للحالة في كثير من القصص النسائية كقصة " البلاد القديمة " لأميّة الخميس عندما تتمم البطلة برثائية " كم احتاج أخوتي... لو لم تتزوج وتتحول الى شيء بائت " فهذا الخطاب بسياقه العام، الذي تفضحه جملة عارضة ومعبرة، عرضاً من الأعراض بمفهوم فرويد، يحيل حتى للمراحل الزمنية والمكانية للكاتبات، حيث يلاحظ ان نسبة كبيرة من مجمل القصص تتموضع على حافة مراحل عمرية، وان كانت مكتوبة بسأثر رجعي، وهي فترة نشطة شعوريا تنتعش فيها التطلعات العاطفية، وبالتالي تتوفر تلك المساحة الابداعية، كما يتلمس بوضوح ، على هامش

عريض من ذلك الهاجس الجمعي الصريح، الذي يمكن التقاطه وكشف بنية الذوات النفسية، من خلال ربط مختلف النصوص باعتبارها المكان الذي يمكن بواسطة نقدية كلود دوشيه الاجتماعية مثلاً، أن تكشف عن جانب من طابعنا الاجتماعي، والاطلالة على البعد التاريخي، خصوصاً عندما تضع تلك الذوات كحالة نفسية في حالة تماس مع النظام الاجتماعي، بواسطة لا وعي اللغة كما يقترح لا كان.

ومجادلة الكتابة النسوية كمكان تتأسس ضمنه بذرة تفكيرها الاحتجاجي، على اعتبار أن العلامة المكتوبة دال لساني، والمفهوم المفكر فيه عند إطلاق العلامة مدلول، بمفهوم سوسير، يمكن ملاحظ افتراضات ذلك الخطاب، بما يعكسه من نوايا معلنة ومحمّدة نصياً، فهو يغترف مباشرة من الواقع، كما يفرض إيقاعاً على صلة بالضرورة التاريخية، لا تتغير فيه القيمة والصورة الفنية بشكل اعتباطي، إنما نتيجة تغير أو تطور "المهيمنة" بمفهوم جاكوبسن، وبالتالي تتناسب القيمة المكتسبة ثقافياً بالمعاني الاجتماعية الحرة التي تسيطر على الخطاب من خارجه، وترفده داخل النص على مستوى اللفظ والمعنى، بما يؤكد على فاعلية ودينامية القيمة التاريخية لدوال بعينها، تستثمرها الكتابة القصصية النسائية بصور مختلفة

لإعادة رسم خارطة القوى بينها كمضطهد، وبين الرجل
كمضطهد يستند إلى قوى وموروثات تاريخية واجتماعية
وثقافية.

ويمكن تأكيد ذلك الهاجس مثلا في مجموعة نورة الغامدي
" هواء " التي تبدو أكثر اعتاقا من تقليدية المحكي، وأكثر
استلهاما لمستجدات وإيقاع العصر، بالنظر إلى أنها لا تستمد
قوة نصوصها من اللغة وحسب، بل ومن الاصطدام المباشر
بفاعلية الموروث والواقع المؤطر للذوات النسوية، تماما
كمجموعة أميمة الخميس " مجلس الرجال الكبير " التي
تسجل هي الأخرى نتيجة ذلك الانعتاق مستوى مبتكرا
ومغايرا للعبارة القصصية، تبدو فيه ذاقا الساردة المتباعدة
وكأنها تمارس حالة من التعويض العمودي بذات مصنوعة
ومزخمة بالوعي لتعتلي على معوقات شديدة الصرامة، فيما
يشبه التسامي، أو ربما الهروب إلى الأمام.

ومن هذا المنطلق يمكن النظر إلى مجموعة فوزية الجارالله
في البدء كان الرحيل " التي تبدو كمسيرة حلمية لذات تنسرد
بتنوعات وصور مختلفة شكليا، تتماثل، أو ربما تتكامل
شعوريا، إذ تحضر فيها " أنا " المضخمة بضمير يخاطب
مساحة عريضة وممتدة من الوجود بمستواها الشعوري عند كل

استهلال، كتأكيد على حضور الذات، ففي قصة "الصفعة الاولى بعد الألف" تبدو البطلة "خائفة... مبعثرة... خجلة". وفي قصة "الصداع" تبدو صورة أخرى للبطلة "متسولة أبحث وأبحث.. أنزلق في العربات". وفي قصة "ابنة الريح" ذات تتأمل خفة أنها الشعورية "أنا ابنة الريح، وخففة اللهب. أنا التي قالت ما لم تقله الزهرة، وما لم يحتمله الجبل". وفي قصة "الهجرة الى عينيك" ذات لا تمل الهجس برغبتها في التمثل "راحلة أنا من مدن الدهشة والأساطير المشمسة". وعلى نفس النول تستكمل تلك الذات انكساراتها الحلمية، ومنازعتها الشعورية لرومانسية تكاد تفر منها، كما في قصة "نداء" التي تصرخ فيها البطلة "كنت وحدي أسبح كالتيه في أعماق الليل.. أنوس كغصن ذابل" وكذلك في قصة "الشاحنة" التي تستهلها الكاتبة بعبارات مرة "للقهر طعم لاذع حين يكبل زهرات الحلم" وأيضا في قصة "الغريب" اذ يبدو الاعياء واضحا على تلك الذات التي لا تمل من التذكير بالانهاك الذي يعتريها، والجلد الذي تستفزه لتبقي على صفائها الشعوري، حيث تتمم البطلة بانقهار "الطريق طويل... طويل جدا".

و بمقاربة محايدة لافتكاك المعنى من النقطة التي تفقد فيها
النصوص صلتها بالواقع، يمكن التقاط مبررات غامضة لطغيان
التوتر العاطفي، فهناك احساس عام يخترق مساحة عريضة من
المنجز، يبدو داخل النص نتيجة أو محصلة لادراك الذات
النسائية الحسي بعد الزمان، اذ نادرا ما يتعاطى خطاب
القصص النسوي مع المكان، وهو ما يفسر القلق الذي يغلب
على القص النسائي، فهذا الشعور يتأتى في الغالب من الوعي
بالزمن، حسب جورج بولي، ويفرض احساسا سلبيا يؤسس
للفراغ الوجودي، أو للاحساس بعدم الامتلاء او الاكتمال.
ومن جانب آخر يمكن ان نلاحظ كيف يحقق ذلك
الاضطراب للذات، داخل الزمن كموضوع، وكبنية فنية،
امكانية تجاوز عثراتها وتمثل تاريخها ووظيفتها وطاقاتها
الاستنهاضية، ولذلك تبدو الذات الأنثوية في مجمل المنجز
متضخمة، نتيجة كونها نقطة تقاطع لكافة العلاقات، لا يمكن
بحال تخفيف غلواء حضورها، تماما كما يصعب انتزاع
النصوص من وجودها أو تاريخها المادي،، وبالتالي يمكن
التعاطي معها - أي النصوص - كارتكازات يمكن الانطلاق
منها، وعبرها للوقوف على فعل الوعي عند كاتباتنا، أو الأنا
المفكر والحالم، بتعبير باشلار، على اعتبار ان تلك المنتوجات

الابداعية تحتل اختراعات كل ما هو تاريخي واجتماعي وثقافي، بقدر ما تبدو مركبات، أو وحدات جمالية وروحية بعيدة الأثر.

ومن هنا يمكن القول أن تلك الرومانسية المغدورة، التي تدفع بالذات الأنثوية الى القص هي الشكل الجديد لذلك الكائن الاجتماعي، الذي يقبض على طرف من الخطاب الابداعي ليدافع به الظرف الاجتماعي والحياتي بوجه عام، تأكيداً لمقولة ايلين شوالتر بأنه لا يوجد جنس نسوي ثابت، أو خيال نسوي فطري، فهذا الشكل التعبيري المتجدد هو الذي يتمثل - لغويا - القوة التدميرية للذات النسوية، فهو الحاضن والمؤطر لجدل الذات كما يبدو من خلال الانتاج القصصي، حيث تبدى في ذلك المنجز الابداعي مسوغات الكتابة وكأنها مبررات للحياة، بمعنى تفسير حس الاستنهاض الشامل الذي تبديه المرأة بوجه عام، وجهدها الواضح لتخفيف سماكة القناع الاجتماعي، اذ لا تخلو قصة نسوية من حاجة اجتماعية، تساجل المنظومة الثقافية، وتصادم صرامة القدر التاريخي، انطلاقاً من المنطقية الشعورية المميزة لصفاء الصوت النسوي، وليس من منطق التغالب الحقوقي.

ويمكن من خلال النصوص القصصية، تلمس جانب من التمرد الذي تبديه الذات الأنثوية على طمس المجتمع لجانب هام من شخصيتها داخل الصوت الجمعي، أو دفعها الى مرتبة متأخرة في التراتبية الاجتماعية، واجبارها على عرض ما يراد لها فقط والامتناع عن الافصاح والتعبير عن مشاعرها ورغباتها، عندما تقدم اجتماعيا كجسد بلا عاطفة، وتجبر على التنازل عن التفكير لمن يمكنه الانابة عنها، فيما تعلن هي عبر قصصها احتجاجا صريحا على ذلك القمع التاريخي والاجتماعي، وتسجل بتاريخها المكتوب بحميمية ومكاشفة، حتى ولو في مستويات متواضعة فنيا، وثيقة حضورها.

وبناء على ذلك الاحتجاج يرقن جانب عريض من القصص النسائي الى النقدية الاجتماعية، كما يلاحظ عليه ايضا استجلاب النبرات الخطائية، المرافعة، والحزينة كمعادل فني وشعوري لوعي قاصاتنا بواقع ومصير بطلاتهن، باعتبارهن امتدادا مفهوميا وشعوريا لذواتهن قد ينعدم الخط الوجودي الفاصل بينهما، ولكون البطلة، وربما الكاتبة أيضا، شخصية مضطربة عاطفيا، تعاني من عطالة شبه شاملة في وظائفها الحياتية لأسباب خارجة عنها في الغالب، وتحاول كرد على ذلك التفشيل الدائم اما التكيف مع محيطها والاستسلام، أو

التصادم بانفعالية ترفع عنها بعض معاناة الاحباط وتشعرها ببعض الرضا عن أنها المضيعة أو الممتهنة.

من هنا تتسيد بطلات القص النسائي مساحة النص، على حساب بنية الحدث القصصي، انتصارا لذوات لا يمتلكن ارادتهن، بل أن النصوص القصصية تدور حول هذا الحق عموما، اما بتباؤس، أو بانفعالات مودية لنهايات مأساوية، كما هو الحال مع بطلات أميمة الخميس في " مجلس الرجال الكبير مثلا، و بطلات " تهواء " لنورة الغامدي، وكما هو الحال في كثير من القصص التي يمكن التميل لها بقصة " رقصة الحرب " لفردوس أبو القاسم، التي تلخص فيها جانبا من القمع الذكوري بتوظيف اشكالية عمل المرأة حيث تردد البطلة مونولوجها بصمت يعكس الرهبة والخوف من كائن يبدو مرعبا وخرافيا " تزوجته قبل أن يكون ذلك الرجل المرموق، وبعد أن صار قال لي : لا عمل لك بعد اليوم، مكانك المثل، والسهر على راحتي... أصبحت في خدمته كل يوم، وآخر اليوم يحرقني بتجاهله اياي حتى سئمت ".

أما مسألة الحضور والرغبة في التمثل، وأحيانا تصحيح المعادلة الاجتماعية، فتبدو مطروحة ضمن تلك الاطلالة الرومانسية كارادة واعية، أو تبتغي بوجه خاص وعي الآخر،

أي الرجل، ففهم ذلك الكائن بالنسبة للمرأة أو الرغبة في استيعابه ولو متناقضا وشائها، هي دلالة وعي أولي به، وبمهمات التغير والتغير، والأهم أنها دلالة وعي بالاشكالية ذاتها فالقاصر لا يشعر بالنقص ولا بالحاجات، وإن كانت تلك المحاولة تتسم بالعقلانية أحيانا، وباستحضار صوت حيادي النبرة، كما في قصص شريفة الشملان التي يغلب عليها معالجات اجتماعية منبثقة من منطلقات إنسانية، بمعنى مجادلة الاشكالية من خارجها، لا الكتابة عنها من داخلها.

وفي أحيان أخرى ينتاب المحاولة التباسات وفوضى شعورية في التناول، نتيجة ارتهان الذات الانثوية الى خطاب رد الفعل، يجهد أحيانا، وبطرق مختلفة لتجاوز قوانين وصرامة الخطاب المتمركز حول الذكر، أو تقويضه بخطاب مضاد، كما حدث في قصص زينب حفني مثلا " نساء عند خط الاستواء " التي أرادت لفت الانتباه الى عذابات المرأة بشيء من الصخب والهجائية لم تقلل من شأن الرجل ولم تنصف المرأة، وإن أكدت على صدق السرد.

وهذا الأمر يتوفر في مجمل الانتاج القصصي، ولكن بصورة لا تخل بالرسالة الأدبية فتجريح الذات وتبكيتهما أو نعي مصيرها برثائية نادبة تصل الى حد الاستلذاذ بلعب دور

الضحية، وتبشيع صورة الآخر مرحلة يقصد بها لفت الانتباه كما نلاحظها في سخرية بطللة " مجلس الرجال الكبير " لأميمة الخميس " سأغسل ملابسي وملابس الرجل ذي الأسنان البارزة ". وأحيانا تبدو الفكرة محاولة للوصول الى مجازة الرجل انسانيا ومؤاخاته بروح مسالة ومنفتحة كما نتلمسها مثلا في الهمسة المستجدية لبطللة " وجه للفرح المسافر " للولو بقشان، المنطلقة في الأساس من رغبة انسانية وليس من ضعف أنثوي " أرجوك أعدني اليك فالغربة تأكلني ".

وهذه الارادة تتبدى بشكل آخر أكثر أهمية اذ تطرح الذات الأنثوية وجودها الابداعي الجديد كذات محتجة على مغالطات الحتمية البيولوجية، ومروجة لوعي أكثر حداثة واحساسا بمعادلة الاضطهاد، فهي اليوم أقدر على التفكير، واستيعاب الزمن، وفلسفة الأشياء، ومتغيرات الحياة بوعي أكثر نضجا، والأهم أنها تطرح وجودها كذات انسانية وشعورية تختزن من الأحاسيس ما يستوجب الانتباه والتقدير، وبالتالي فهي تطرح دعوة صريحة عبر الرسالة الأدبية لتصحيح النظرة المغلوطة بشأنها، أو لفهم جديد لواقعها ودورها بوجه عام، كرد تعبري على صرامة المنظومة القيمية، والاضطراب النفسي الذي يهيء لحالات متعددة من القلق للذات الانثوية.

وبمماثلة الشكل اللغوي كنص بواقع الذوات النسائية
ضمن صيرورة تاريخية أشمل، أي ما يسمى بنيويا بتطابق
الألسن، ورد كل وجود انطوقي نسوي الى عموميات الظاهرة
وكليانياتها، كما يفترض الخطاب النقدي في مجادلته لأي
ظاهرة ابداعية، يمكن ملاحظة وعي تلك الذوات الأنثوية
بأدوات الحياة الجديدة، واحساسها الحقيقي بهامش الحرية
الآخذ في التمدد والاتساع، وتغير المعادلة ولو جزئيا لصالحها،
وهو ما يفسر علو نبرتها داخل القص تجاه الرجل بوجه عام
كانعكاس لمكانتها الجديدة داخل الواقع المعاش والمتمثل بقوة
على مستوى النص، فمركزوية الذكورة مثلا آخذة في
التداعي، وسلطة الأب تتعرض للاضعاف، وأحيانا
للاستخفاف نظرا لبروز مكانة الفرد في الأسرة، نتلمس ذلك
في هجائية أميمة الخميس الصريحة في قصة " البلاد القديمة "
حين تتهم البطلة بتشيف " يتكفل اخواني بنقل أطباق الطعام
من المطبخ الى أمام كرش أبي... أرفض المشاركة في المهمة ".
ويمكن أن نتلمس صورة أخرى من تلك الهجائية
والمحاكمة في صرخة بثينة أدريس من خلال قصتها " ربما غدا
" حيث تنتكس البطلة نتيجة أنانية والدها اذ فرط في انسانيته
وفي والدها ولذلك ارتدت عليه بعد أن كان مثلها الأعلى

فخاطبته بمونولوج معاتب " أصبحت أخجل أن أحدث رفيقائي عنك كما كنت أفعل في الماضي.. ماذا تراني أقول ؟ أب يجيد بيع ممتلكاته الخاصة "

أما قصة " أطلب الطلاق لابنتي " فهي مرافعة خطابية عالية النبرة تطلقها صاحبة السروجي في وجه الرجل، أبا وزوجا، إذ تمنى فك قيدها وابنتها " أطلب عدالتكم وبشدة تحرير ابنتي من هذا العقد الباطل، الذي ترفضه، والحق ذلك بشهادة يثبت تحريري أيضا من عقد طوق عنقي طويلا... انني يا سيدي أطلب الطلاق لكليتنا من منطلق مفهوم العدل والرحمة. لكن أقوى مثال على تلك النبرة الصاعدة هي قصة " الدم " لنورة الغامدة المسرودة بمونولوجية مسائلة، وبلهجة عنيفة، تستمد فاعليتها من تجاوز عطالة التوصيف المباشر الى تحريك المسكوت عنه، وتستبطن احتجاجا اثويا، وان جاءت كسطح لغوي بلسان راو مذكر.

ولأن شكل الانتاج الأدبي لا يمكن أن يتجاوز أو يفارق مستوى الوعي، بالنظر الى أن الذات المبدعة قد تقدم ذوات مجاورة، لكنها لا تتخطى بحال روح اللحظة، فالنص انتاجية منفتحة تستند الى التناس بالتاريخي والاجتماعي والمعرفي، حسب مفهوم جوليا كريستيفا، ولذلك تقف أغلب الأسماء

النسائية بعيدة عن مؤثرات التجريب في الكتابة الرمزية والفانتازية والنفسية، وما يعرف قصصيا بتيار الوعي، التي تشكل دوائر استرفاد كبرى في الكتابة القصصية، ويكاد الفعل القصصي النسائي، باستثناء تجربة رجاء عالم، يتجه نحو صيغة أحادية في التعبير هي في الأغلب أكثر قربا لحكاية الواقعية الاجتماعية، المنبعثة من منطقة شعورية تختص بها الذات الأنثوية وتميزها صوتيا، وتدفعها لأن تسجل تاريخا اجتماعيا، على شكل حكاية تتكرر بأسماء مختلفة.

أما محاكمة هذا الجانب، فقد يبدو من الناحية الفنية، ونتيجة لمنعطفات تجريدية وأخلاقية تجاوزا معرفيا وجماليا، ما لم يتم تقديم الظرف الموضوعي الذي تولد عنه هذا الهامش، بالنظر الى أن نسبة كبيرة من الأسماء المطروحة لا زالت تنهجي فعل الكتابة، وحضورها لا يتعدى المحاولات التجريبية، وهي بالتالي مضطرة للأصطدام بضرورات لغوية هي المبرر الفني لحكيها، لكنها لا يمكن أن تكتسب مشروعية ابداعية بمجرد احتقانها بمطالب حياتية مشروعة، وهو ما يبدو واضحا من خلال اللجوء الى بساطة أسلوب الروي الخطي كما يسميه جيرالد غراف حيث العجز عن اقامة توازنات واعية بين الرمزي والواقعي، والمبالغة في استحضار الحس الانخباري

والتوصيلي على حساب الاشارية والايحاء، والعجز عن التعاطي مع اللغة كمكون بنيوي داخل القصص، أو ربط اللغة التحادثية بسياقات لسانية أعلى، وذلك نتيجة الارتكان لبني القص الشكلية على حساب البني الدلالية، التي تبدو في الغالب مضیعة أو غير مستوعبة.

ومن ناحية فنية أخرى يبدو تخفيض غلواء القراءة العقلانية لفعل القص النسائي أمراً لازماً، لا شفقة بالذوات الأنثوية، ولكن لمقاربة المنجز كنصوص لا كأفكار، فالقصة النسائية وإن أفصحت بمباشرة فكرية عن الهموم إلا أن النماذج المتقدمة منها تظل قادرة على تأجيل المعاني، ومواراة جانب من المرادات الشعورية والمفهومية، فهي تنهض جمالياً على مبدأ المراوغة التي تلجأ إليه اضطراراً، ووفق إكراهات نفسية واجتماعية وثقافية مختلفة، يمكن بشيء من التأمل التقاط خط جريانها الباطني، وملاحظة الروح النقدية الصاعدة التي تستبطن بمحمل المنجز، لدرجة أصبح فيها النقد أسلوب تعبير عن السخط والسرد في آن، فيما يشبه بتمازجه التطاقي مفهوم الأسلبة عند جاكوبسن، ويعتبر من الناحية الفنية تجديداً لنقدية الواقعية الاجتماعية، كما يبدو من تأمل المساحات

الانسانية التي تمتص منها القصص النسائية موضوعاتها، أي الظواهر الاجتماعية في أدنى وأبسط تشكلاتها.

وفق ذلك الوعي الذي يعكس هاجسا فكريا وشعوريا لجيل بأكمله، لا مجرد شريحة اجتماعية وحسب، انقلبت القصة النسائية على العبارة، وليس على الحكاية كمحرك للفعل القصصي، وذلك بفعل تراكمي للتجربة الكتابية، ومؤثرات فنية خارجية أيضا، طال شريحة ضئيلة جدا من القاصات، وبصورة خاصة من توفر لديها الاستعداد لمواصلة الكتابة وربما انتاج أكثر من مجموعة قصصية، وهو الامر الذي نلاحظ بعض نجاحاته عند جيل مشابر من القاصات كيلي الاحيدب، وأميمة الخميس، ونورة الغامدي، حيث يسجل لهذه التجارب اطلالة مقنعة على حداثة أدبية، تعي حقيقة ابداعية مفادها أن العبارة، لا تنفصل عن أنظمتها الشعرية والمفهومية، فهي لا تحيل الى صورة أحادية، بتعبير فوكو، انما الى مواقع جوهرية كثيرة التغير.

وهذه الدينامية الرؤيوية التي تعبر باللغة الى بناءة تعبيرية تتجاوز مهمتها كأداة توصيل، وتتأسس ضمنها لغة قيادة على توليد دلالاتها من تماثلها البنياني بالواقع، وتعاليات الوعي القادر على تسمية الأشياء، خصوصا فيما يتعلق بالحكاية التي

تفارق المشاكلة الارسطية لمفهوم القصة المحاكية والمحاكية، وأيضاً فيما يتعلق بالوظيفة الشعرية والدلالية للغة القصص، وفي وظائف الشكل الفني لانتاج المعنى، اذ يبدو النسق التاريخي والنفسي والاجتماعي متوائماً مع النسق الأدبي، وليس تابعاً للفكرة التي يقع عليها في أغلب القصص النسائية مهمة انتاج المعنى، دون وعي حقيقي بممكنات اللغة كأداة إثراء فني قادرة على ترميز الاجتماعي، ولذلك يبدو ميكانيكياً تكسير الزمن مثلاً، أو تحذير الحكاية فيه كما يقترح بروب مسألة ثانوية، لا تلامس من قبل قاصاتنا الا بصورة تحفظ تعاقبية الأحداث وتراتبية المشاهد المحكية، وبالتالي تبدد فاعلية النص لصالح سلطة مفهومية أو قيمية، اجتماعية في معظم الأحيان، أقرب ما تكون الى المدرسة السلوكية التي تنشط لحظة الأزمات القيمية.

أما الاختلال الفني فناتج عن غلواء الشخصية في مجمل المنجز، اذ يكفل ذلك المنحى اقصاء البعد الزمني، والاستخفاف به كخاصية وجودية، يترتب عليها ايقاع القصص والتشويق والسببية، وذلك اعلاء من شأن الشخصية المحورية المتمثلة في الذات الراوية، والتي تبني خطابها في الغالب على مونولوج يسائل ويحاجج بنبرة أقرب الى المحاكاة، يراه باحثين

ضرورة كحوار ينشأ في الأساس على المستوى الداخلي،
فتمثل صوت الكاتبة داخل النص، وبالتالي تعبر عن رؤية
محسومة في ذات الكاتبة تجهد لا يصالها عبر قالب حكائي، أو
هكذا يحكم عليها نتيجة ذلك المنحى المضموني أو بصورة
أدق الشخصي، المبالغ في التعويل عليه كوحدة دلالية طاغية،
تراه ناتالي ساروت، كتعبير عن الشخصية المحورية، عاجزا عن
التعبير منفردا عن تعاضد القيم الفكرية والجمالية، نتيجة
الافراط في استنساخه.

وهذا الانحياز الصريح للذات المقموعة هو ما يشد بنية
العبارة الى التقريرية والمباشرة والخطابية، اكتفاء بانتاج المعنى
من العبرة التي تعتمد ما يعرف أدبيا بالقصة القوس، التي
تنتهي عادة بنتيجة مفسرة لذروة مفتعلة، أو بصورة أدق
مصعدة بوعي الكاتبة، يمكن التقاطها بسهولة عند تأمل الأدلة
اللسانية التي تفصح عنها قصص النساء بلغة مباشرة، وأحيانا
بمنظومة اللسان اللاوعي، حيث تكون المهمة عندها هي النفاذ
الى متاهات اللاوعي، واستعادته الى سلطة الوعي، خصوصا
اذا ما اعتمدنا الانتظامات البنيوية، التي تؤكد بشكل حفري
واحصائي في المفردات والموضوعات، نسقا شعوريا ومفهوميا
تتشرك فيه نسبة عريضة من الكتابات النسائية، يمكن ملاحظته

في البنى العنوانية للمجموعات القصصية التي غالبا ما تختصر مازق الشكوى والتوهين في الخطاب الأنثوي كمجموعة رقية حمود الشبيب "الحلم الرمادي". ومجموعة نجوى خالد مؤمنة "وأخيرا ضاعت مجاديفي". ومجموعة صالحة السروجي "وكان حلما". ومجموعة نورة الغامدي "عفوا لا زلت حلم". ومجموعة فاطمة داود حناوي "أعماق بلا بحار". ويمكن التأكيد عليه بصورة أدق عند تقصي مفردة او ثيمة فاعلة كالحلم مثلا، التي ستضعنا أمام كتابة تجترحها الذات الأنثوية لا النسوية.

ولأن القصة بشكل عام محاولة واعية لاستعادة وجود أصيل مضيع، أو الاستعاضة عنه بوجود مموه، تنحى الكتابة النسائية الى طرح مقترحات علاجية لشتات الذات الأنثوية، تلبس لبوس الاحتجاجات عادة، وتنشط فاعلياتها عندما تنطلق من منطقة شعورية شديدة الاخلاص لتلك الذات، كما نلاحظ على نسبة كبيرة من المنجز، فهناك استحثاث صريح وملح على استنبات قيم عليا وأصيلة، في محيط أو وجود منحط، بتعبير لو كاتش، يصعب فصلها كنسق أدبي عن مجريات الانساق التاريخية والاجتماعية والثقافية، وان كانت تبدو احيانا كاحتياجات واشباكات حلمية.

وتنهض تلك القيم في مسرح اللغة كنصوص قصصية،
يغلب عليها الحلم كرابط للمستويات الدلالية الغائرة
بالعلاقات النحوية والخطابية الظاهرة، فمرة تأتي بصيغة صدمة
ساخطة، محقونة بحذق الخطاب النسوي، تفاجيء الذات
الأنثوية ببؤس واقعها وتستفزها على التمرد. وأحياناً كدعوة
لتنشيط قدرات الذات واكتشاف مكان من حيوتها، والتلويح
بإمكانية الأفلات من مصير مصنوع. كما تأتي الوصفات
أحياناً كجرعات تربوية منبعثة من روح أمومية، وبنبرة تعليمية
واعظة، تعكس خبرات نسوية حقيقية وعميقة بالرجل، وتحذر
من غدره، فيما يشبه التحصين ضد المشاعر، أو ما يسمى
العلاج بالوقاية: وقد تصل الذات النسوية إلى حالة من الوهن
فتلجأ - ياسا - إلى مجادلة وصفات متخلفة سرعان ما تقابلها
بالسخرية، فيما يمكن اعتباره وفق مفهوم غاستون باشلار
وظيفة منبهة للأنا، لا تخطيء في النهاية واقعها أمام الرجل،
الذي تشبهه بدرية البشر في قصة "الذيب" بالموت، اختصاراً
لسطوته، وحتمية عبور رحلة الحياة برفقته أو من خلاله "
عندما تزوجت أختي الصغرى، قالت جدي لي : يا بني
الرجال مثل الردي فيك فيك "

وكل تلك المقترحات التي تغترف جدالاتها مضمونيا من مأزق وجودي ، تشير فنيا الى عطالة الخيال، والى رغبة مشوبة بقصور في وعي او استيعاب طاقته التدميرية، كما تحيل الى ذوات تنتشي بالاصغاء الى أصواتها تتردد داخل النص بمونولوجية منكسرة أو مساجلة، أو هكذا تحتم عليها حياتيا، وان بصورة مؤقتة وتمثلت نصيا كتنفيسات بوحية تستحيل حكايا، وتمتهن فيها الذوات النسائية مهمة التحديق في جوانبتها، وبالتالي تعود بنصانية النصوص كلغة، الى تاريخ، وواقع، ووعي ولا وعي شخصية الكاتبة، التي تتمثل في العمل عبر شخصيات تحمل أبعاضا منها، أو جوانب " سير ذاتية " مسقطه بقوة ووعي برانيين، لا يمكن اقضاءها من النص وجمالياته.

ويمكن تلمس تلك الذات المتشبهة بصفاء الصوت الأنثوي، والمتبسة بالخطاب النسوي، المتغلغلة في الفعل القصصي بشكل يبدو مستترا أحيانا، بتجاوز نوايا النص المعلنة، وتأمل علاقة تلك الذوات بالعالم، من خلال قراءة النص ذاته من خارجه، أي من واقع اجتماعي تشير اليه النصوص النسائية بقوة كوثيقة تاريخية ونفسية وثقافية، تنجح أحيانا نادرة في التفريق، من الناحية الفنية، بين موضوعها

كبناء، ومحكيها كمادة أولية لذلك البناء، وهي العتبة التي
تقف عليها أصوات أنثوية باتت تعي كينونتها الانسانية،
وبالتالي تجهد لتقليص المسافة بين ذاتها والنص، لتفارقة بوعيتها
الى نص متعدد الدلالات، حر المعاني، يرفض كوجود انطوقسي،
التحلق حول خطاب طالما كرس السلبية كمكتسب نسوي
طبيعي.

” الشقة – الأزقة – الغيمة ”

الرواية اذ تجيب على سؤال السيرة الذاتية

الرواية بالنسبة لميلان كونديرا هي فن الالتفات الى الوراء، وان كان يمتنع عن مجادلة المحطة التي يفترض الارتداد اليها، واقتراح كيفية تدار بها تلك المادة الشعورية والمفهومية كحكاية وكتاريخ، فتلك مهمة ابداعية، لا مدرسية، تبرز فيها براعة الروائي، واحساسه الخاص بحقيقة وفلسفة الظاهرة الحياتية في حراكها على خط الزمن الطبيعي والمتخيل، وبالتالي تتأسس ضمنها كل المقومات الجمالية والمفهومية لأي فعل روائي، باعتبارها حالة وعي ابداعي، اختيارية في المقام الأول، ينتقي فيها المبدع محطته وفق وعي شديد الخصوصية، وكيفية يجسد بها ذلك الوعي، ليبتني بموجبها مبررات ومكونات نصه التاريخي والثقافي والشعورية.

وفي مشهدنا الثقافي، الذي بدأت فيه الرواية تمارس تمددها الأفقي منذ مطلع التسعينيات، برزت سلسلة أعمال روائية،

يمكن اعتبارها ظاهرة أدبية جديدة بالالتفات والمجادلة، وهي الظاهرة التي عرفت أدبياً برواية " السيرة الذاتية " والتي تنطرح من خلالها شخصية مؤلفها، بشكل ديالكتيكي، يحاور راهنها الراشد طورها القاصر، كاختراع نفسي / اجتماعي، تتأمله " أنا " جهورية الصوت، شديدة الوعي بواقعها، اذ تتقاطع فيها كل العلاقات. وقد بدأها غازي القصيبي بروايته الأولى " شقة الحرية " فكانت فتحاً أدبياً سار عليه، او بمحاذاته، تركي الحمد بثلاثيته " أطراف الأزقة المهجورة - العدامة - الشميسي - الكرايب " ثم على الدميني بروايته " الغيمة الرصاصية - أطراف من سيرة سهل الجبلي " وان لم يصرح أحد من الروائيين الثلاثة بسيرة تلك النصوص، التي تشير رغم التمويه المتقصد الى انعدام المسافة بين مؤلفيها وأبطالهم.

وتبدو تلك الروايات امتداداً لحالة روائية أعم، تستحضر الذات بشكل أقل نسبياً لتسجيل الحضور الشخصي لذات منتجها في الزمن الجمعي، نتيجة احساس عميق بانسراب جمالية الحياة، أمام سطوة زمن سريع التبدل، على اعتبار أن الزمن بنية جامعة لعناصر المكان والانسان والشعور، كما نلاحظها في رواية " الموت يمر من هنا " التي تعتبر سيرة قرية،

تكاد تفر من ذاكرة كاتبها عبده خال، ويحاول ان يستعيدها، أو يعيشها مرة أخرى على الورق، مثلها مثل " نبع الرمان " لأحمد الشويخات، التي تضع القاريء أمام جتمية الكشف عن ذاكرة خصبة، لاهجة بالحنين من خلال شخصية المتذكر كراو حائر بين الاضمار والتصريح، وربما بعض أعمال رجاء عالم التي تجيء جانبا من ذاتها في متاهة لغوية شديدة التعقيد.

ولأن النصوص الروائية الثلاثة الاولى، كنصوص مؤسسة على نيات فنية معلنة، ومرتبطة بنوع وتاريخ جنس أدبي بعينه، اذ ينهض فيها الشكل بالضرورة بدور في بنية المعنى، حيث تبدو أكثر صراحة واحتفاء بالأناء، وتتجلى في كثير من الأحيان شديدة الصلة بواقع منتجها، وفي أحيان أقل متراحة بأداة فنية كسير ذاتية مموهة، ومعززة بأقنعة فنية من خلال غرائبية أسماء الأبطال، على سبيل التمثيل، مما تحمله من دلالات تراوح بين الالتزام الاوتويوغرافي واستيهامات النص الأدبي، وهو ما يعتبر امتدادا عضويا لظاهرة عربية تحكم عقد التسعينيات ، وتسمه أدبيا بالذاتية كخيار ابداعى يطال حتى الشعر الذي بات يستحضر الذاكرة الشخصية، ويحفز على تصعيد الرغبة في البوح والتكاشف في قوالب سردية تميل به الى مستوى من التشخيص، بل أن المجتمعات التي تمتلك صيغة

تعبيرية غير الكتابة تمارس هذا الخيار بكثير من الاصرار والوعي كما في تجربة يوسف شاهين السينمائية بشكل عام ، وفي السينما السورية على وجه الخصوص كتجربة سمير ذكرى في فيلم " حادثة النصف متر " و عبداللطيف عبدالحميد في فيلم " ليالي ابن آوى " و اسامة محمد في فيلم " نجوم النهار " وربما محمد ملص في فيلم " احلام المدينة " .

والسؤال الذي ينطرح ابتداء، يندرج في خانة البحث عن البعد التاريخي كتأوين للذات، وكتوثيق لها داخل تلك الأعمال الروائية الكتابية، وعن سر الانتحاء الى تجسيد السيرة الذاتية، أو جانب منها بصيغة روائية، باعتبارها كتابة حرة - لغة ومعنى - بايقاع شخصي منفتح على دائرة ادراكات شعورية وفكرية أوسع، فلا شك أن هناك مبررات مفهومية، وأخرى فنية تميل بتلك الذوات الى هذا اللون الابداعي، الذي يشهد بدوره انتعاشا عربيا ملموسا، ربما نتيجة للعطب الذي شل الخيال في الحياة العربية بوجه عام، فأصابه بعطالة مزمنة، وصار من اللازم الاستعاضة عنه بالواقع الذي غدا أكثر مرارة، بل وأكثر جاذبية لمتواليات ابداعية لا تقتصر على الفعل الروائي فحسب، مع ملاحظة ان السيرة الذاتية لا تعمل ضد التخيل او ازاحة الوقائع بأي صيغة من الصيغ.

وقد يكون السبب الأوضح والأبسط هو كون كل رواية من تلك الروايات هي العمل الروائي الأول، وبالتالي يتحتم أن تكون سيرة ذاتية، وهو ما يفسر وجود رواية يتيمة في أغلب الأحيان لكثير من الروائيين. ولكن قراءة غورية، أكثر عمقا، يمكن أن تقارب الظاهرة بصورة أكثر وعيا وادراكا لنياتها، بما في ذلك مبررات تسجيل السيرة الذاتية، تحت أي ذريعة معرفية أو شعورية، وداخل أي تصنيف أو طراز أدبي، على اعتبار أن سؤال السيرة الذاتية "الوتويوغرافيا" عندما ينطرح في أي مشهد ثقافي، فانه يشير الى دلالة حياتية بشكل عام، أبعد من معناه الثقافي، فهو سؤال لا يتعلق بشكل التعبير الأدبي وحسب، بل وبعمليات المرحلة، واللحظة التاريخية، اذ لا يمكن ان تكتب أي حالة سيرية بدون احترازا أو املاءات، ولا انطلاقا من حيز لا زمني، حسب فيليب لوجون، بمعنى تزمين كل عناصر السرد، دون تجزئ الزمن ذاته كعنصر بنائي.

انها سؤال صعب عن اشكالية الحضور الحضاري للجماعة، مؤسس على اثبات الايقاع الشخصي للفرد داخل الايقاع الجمعي، أما صعوبته فلا تأتي من داخله كجنس أدبي يتطلب الكثير من الوعي والجرأة، بل ومن خارجه أيضا، أي من تماسه بخطابات معرفية، وفضاءات حياتية أوسع، خصوصا

في مشهدنا الثقافي شديد الصلابة بخطاب اجتماعي صارم، لا زال يرهن جانبا عريضا من الابداع الى مترع أخلاقي، ولم تتأسس ضمنه بعد مرجعيات أدبية " سير ذاتية " يمكن الاتكاء عليها، أو يمكن القول ان هذا اللون التعبيري يسير ببطء لا يتناسب مع اواليات التنمية بمساراتها الأشمل، فالذات البوابة أدبيا اذا ما أطلت في هوامش مشهدنا الثقافي ، ولو بشكل جزئي، فانها تثير حالة من التوتر والارتباك، وهو الأمر الذي أخر تأهل مشهدنا من الناحية الفنية للاحتفاء بعبادات البوح ، واستنطاق الذات، وبالتالي جعل من تلك الروايات المغامرة قفزات في الفراغ، تتحرك في أفق التجريب، وقد تحل اشكالية فنية كبيرة الأهمية، قوامها ان الواقع بتعقيداته ومنظوماته الاعتقادية والشعورية يتغير، ويتحتم أن نوجد طرق تعبير جديدة تليق بتغيراته، وتستوعبها فيما يعرف أدبيا بتطور النوع الأدبي، المتأني أصلا من ارتباط البنية الادبية كبنى معرفية واجتماعية اوسع، والذي لا يمتلك مبررات حضوره كلون أدبي الا بما يؤسسه في أفق التلقي، فالنص لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون بنية مستقلة عن متلقيها.

وبناء على ذلك التغير المطرد يمكن مقارنة تعقيدات الرواية " السير ذاتية " كجنس أدبي، ومتاهاتها كمصطلح أو كلفظ

مركب، فهي تتجادل اليوم على أكثر من مستوى، وبكثير من الاختلاف والالتباس، وإن كان ما ينتج ابداعيا، ضمن الدائرة العربية، يفوق الجهد النقدي، ويؤكد على انها - أي السيرة الذاتية - في صيغتها كرواية متداولية، وفي صيرورتها الأجنبية، لا تنفصل، وفق علم سلالة الأجناس الأدبية، بأي شكل من الاشكال عن كافة الألوان الأدبية، إن لم تكن في صميمها، حتى أن عبدالفتاح كليطو يميل إلى أن التاريخ الأدبي يحتفظ منها بصور وأنماط تشترك مع الآلية الأحداث للكتابة السيرية، وتفارقها في الشكل بصورة جزئية، فهي تاريخيا شديدة الصلة والاستناد على اللغة والبيان والبلاغة، بل أن بعض السير لا تخلو من التخيل، حتى وإن كان البوح، أو الاعتراف بمهني أدق، ركنا أساسيا من ركائزها، ضمن خطها التطوري كجنس أدبي، شمل بالاضافة إلى نموذج رواية الاعتراف، قوالب الرواية السيكولوجية، والعاطفية، والمثالية، والتربوية، ورواية الذكريات، والتكوين، كما تبدت في الآداب العالمية في خطها الصاعد نحو " رواية السيرة الذاتية " بمعنى انها تعيد الجدل حول علاقة النص بالواقع، وبالذات المبدعة، ولكن من منظور شديد التأكيد على حساسية تحويل الوقائع الحياتية إلى ابتداءات فنية، موازاة بمجازية أو رمزية

نصية، فهي - أي رواية السيرة الذاتية - وفق مكوناتها الداخلية لا تختلف عن السيرة الذاتية كتعبير أدبي، بل قد تقوم على نفس الميكانيزمات لاقتناعنا بصدقية السرد والمحكي، نتيجة حضور مؤلف النص " السير ذاتي " داخل النص وخارجه، أي في الواقع.

وهذا التعالق بالذات، وبوقائعية النص وتاريخانيته، الذي يجعلها رهينة الوقائع والأحداث، لا يخل بالرسالة الأدبية، بل يؤكد على اتساع وتعدد الأشكال التي يمكن ان تكتب بها السيرة، بل الاقرار بأبسط اشكالها التعبيرية كما تبنت تاريخيا، وبالتالي على الصلة بين الشكل الفني ومضمون السيرة ايضا، انطلاقا من موقع الذات الابداعية، كما يحيل الى مرجعيات أدبية تقر هذا اللون الابداعي حتى في ارهاصاته الابتدائية كمذكرات، كما يتبدى عالميا في " اعترافات " جان جاك روسو، و " كلمات " سارتر مثلا، وعريبا في " أيام " طه حسين، و " أوراق " عبدالله العروي، ومحليا في " أيامي " لأحمد السباعي، و " حياتي مع الحب والجوع والحرب " لعزيز ضياء، وأيضا في النماذج المنحسمة روائيا مثل " مدار السرطان " ومجمل أعمال هنري ميللر، و " الخبز الحافي " لمحمد شكري، و " بيضة النعامة " لرؤوف مسعد و " سقيفة

الصفاء " لحمزة بوقري، وان كان ميلان كونديرا، الذي ينظر بقدسية الى مفهوم الفعل الروائي، لا يقر الكثير من تلك المحاولات الروائية السيرية، ويعتبر منتجها مجرد كتاب اشهاريين ودعائيين يحومون حول الرواية ولا يقدرون على اتقانها بالشكل الصحيح، فهم يضيعون خطاهم ما بين حرفية الروائيين، وواقعية كتاب السيرة.

ووفق هذا الاتساع التجريبي أيضا، يمكن مقارنة ظاهرة رواية السيرة الذاتية في مشهدنا الثقافي كسؤال ابداعى، أو كأفق كتابى حر، لا يعاني من معوقات استيلاء جنس أدبى، بل قابلية استيراده بشكله المنفتح والصريح، واستنفاد أقصى طاقاته التعبيرية، وبألوانه المتعددة والمتدرجة بوحيا كما يقترح رائد الكتابة السيرية جيمس بوزويل، حيث نراها بصيغة تجريب، أو مجاهدة حدائثية أو ما بعد حدائثية عند الدميني، يمتزج فيها الغرائبي بالواقعي، وتضع فيها الذات بصمة تاريخها الشخصي في التاريخ العام. ونصطبدم بها خطابية سياسية، أيولوجية، موشاة بنفس رومانسي عند القصصبي، تساجل فيها ذات عارفة ذوات وأزمة ومعتقدات شعورية وفكرية بعيدة الامتداد. كما نلمسها حكاية توصيلية، إخبارية، أميل الى الاحتفاء بتحويلات الذات الحسية والفكرية عند الحمد، وذلك

انطلاقاً من نفس المحطة الزمكانية، واقترباً من ذات المعتقد
الفكري، واشتراكاً في فاعلية وغلواء " الأنا " التي تسم بحمل
المحاولات الثلاث، وتلتفت فيها من مواقع مختلفة، ومحطات
متباينة الى الوراء لتعيد كتابة تاريخها الشخصي بشكل روائي،
لا ينفصل فيها الموضوع عن الذات، ولا وعي الذوات عن
منتوجاتها، فكل عمل من تلك الأعمال في بذرتة الجنينية، وبما
يخزن من نيات هو وحدة دلالية قائمة بذاتها.

هذه " الأنا " التي يصلنا صوتها من " خلف القبر " حتى
عندما ينشرها صاحبها وهو على قيد الحياة، بتعبير محمد
برادة، نجدها مفارقة لذلك الحس الذي يشي دائماً ضمن
كتابة السيرة بنهاية الحياة، والالتفات الى الأحداث من منظور
المنقضي، أو الميت معناتياً ومعاشياً، حيث نلاحظ ان الأعمال
الثلاثة منتجة بواسطة ذوات في قمة نشاطها الابداعي، وان لم
تبتعد زمنياً عن المحطة المجادلة بما يكفي لاكتساب ميزة خبراتية
وفنية، فالمسافة بمقياس الزمن النفسي لا الموضوعي، بين
النصوص الروائية الثلاثية، وفق مكوناتها التاريخية والثقافية
والاجتماعية، وبين وعي الذوات المنتجة لها قصيرة نسبياً، قد
لا تسمح بمقاربتها كعمل أدبي، ولا كلون ابداعي يحتم ان
يحمل طابع الحقل الذي تولد فيه بمعناه الشامل، وبالتالي لا

تبقى منها الا مقاصد لا أدبية، على اعتبار ان فنية الأشياء
وفرادتها كبنية متصوة لا مصورة موضوعيا، لا تبلغ حدلقتها
الا باحساس استثنائي يسمح بنشوء مسافة بينها وبين واقعها
أو مظهرها.

وربما نتيجة لصعود المبرر (النفس / اجتماعي) بالذات،
الذي يمكن اختصاره فيما يعتبره يونغ رغبة لتقليل اللاشعور
الجمعي، بدى واضحا رغبة تلك الذوات في البوح والمكاشفة،
وفي كثير من الاحيان مساجلة اللحظة، نتيجة احساسها
بالتفوق والفرادة، والرغبة في موضوعة حضورها في تراتبية
اجتماعية وسياسية وثقافية، وذلك أيضا نتيجة يقين داخل كل
ذات من تلك الذوات بأهمية دورها، وامكانية الاقتداء بها،
والتماس تميزها من منظور حاملها بالطبع، الذي يعتقد أيضا
بأهمية الفترة الزمنية التي عاشها، وبالتالي ضرورة بعثها داخل
نسيج الزمن الحي، بمعنى تهميش الذات الشخصية، والتعويل
على الذات المتعالية الرافضة للاختزال الانطولوجي، المتكلمة
داخل النص، بمفهوم دي مان، لاستحضار فاصل من الزمن
تعتقده تلك الذات متعاليا أيضا، وجديرا بالاندغام بواقعية
الزمن واستيهاماته المتخيلة، ولو بوعي متأخر، منقلب
بالضرورة على ادراكاته الابتدائية للظاهرة الحياتية كركيزة

أساسية لأي رواية سير ذاتية، أو هذا ما تقصدت الروايات
الثلاث مقارنته، أو ربما توهمته.

ومبدأ القراءة الاجتماعية يؤكد أن ذلك المظهر العام الذي
تشارك فيه الأعمال الروائية الثلاثة، ليس اسقاطا برانيا يتأتى
من سلطة معرفية أو شعورية نائية، ولا هو بالتأويل المتعالي،
الذي يسطو عليها من خارجها بعنت خطاب متعسف،
وباحث عن اعتراف كاذب، نتيجة وضعها على مشد كليانية
الظاهرة " الاوتويوغرافية " فجانب من السبب الشكلي لتلك
الروايات يقع خارجها دون شك، والقراءة الخارجية،
لمعطيات السيرة الذاتية، اذا ما استحضرت بفعالية ومخيلية
التأويل بمداه الماورائي، ستشكك حتى في الوجود الفردي لتلك
الذوات لحساب وجود اجتماعي أعم، وستطال دلالات
سيكولوجية صريحة تسجل فيها " الأنا " انهماجا بموضوعة
الذات في تراتبية اجتماعية من خلال صراعتها بالأنثى الثقافي،
التمثل بطغيان الظاهرة المعرفية الاجتماعية على أدبية
النصوص، وبالتالي مؤسس لعلاقة جدلية أقل عنفا، عكس ما
تفترض جرأة النص السير ذاتي.

وبالاقتراب من الخصائص المزاجية والعقلية والدافعية لتلك
الذوات، وتأمل العمليات النفسية التي يعمل بها الإدراك

والتفكير والتذكر والتخيل، يمكن الوقوف على الصيغة التي تكتب بها تلك الأنوات ذاتها باستمرار. وتلمس ذلك الهاجس فيما يتبدى من شغف لدى الدميني بتجسيد السيرة عموماً، تطال حتى منتجه الشعري، حيث سجل من قبل سيرته الثقافية بالتناوب مع فوزية أبو خالد، ثم أيامه في القاهرة، كما سرد القصصي حكايته مع الشعر، وفي حقل الإدارة، وهكذا يمكن قراءة الشكل أو التحليل الشخصاني الذي يكتب به الحمد مقالاته، بمعنى وجود صوت عالي النبرة، مؤكد على استحضاره بشكل دائم ليردد " الأنا " داخل النص، ومن هنا تنشأ ضرورة تأمل الوجود المادي لتلك الكتابة، ومجادلة منطوق النصوص كمقترح فني وكمصدر أولي للمعرفة، تكون فيه ذات الكاتب هي الموضوع، لئلا يرقن النص لسلطة معرفية لا أدبية تبذره، أو تعجز عن تثبيت تاريخيته واجتماعيته، استناداً الى تعريف فيليب لوجون، لمفهوم السيرة كحكي استعادي نشري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، تركيزاً على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة.

وبناء على واقعية الحدث " البيوغرافي " من ناحية مضمونية، وعلى كونه نظاماً أدبياً من ناحية فنية يمكن ممارسة

شيء من الحفر الواعي - عموديا وأفقيا - في المتن النصي، أو الشكل الداخلي للأعمال كمرجعية محيلة بشكل أو بآخر إلى مقاصد وشخصية الجسد، بمعنى ملاحظة التقاطع الأفقي للقائم داخل كل نص من النصوص الروائية، والعمودي الواصل بين الروايات كنصوص وبين مجريات الحياة، فداخل كل نص من تلك النصوص " أنا " كبيرة، ومتضخمة، محقونة بسيولة خطابية مساجلة، بل ومعطلة لانسيابية السرد الروائي، فرواية " الغيمة الرصاصية " يحتلها بطل خرافي، مخفوف بجوقة من الشخصيات المساندة، التي تبدو لا زمنية ولا مادية أحيانا، يختار الدميني في تأطير حضوره البطولي، كشخص تاريخي يصنع التاريخ أو طبيعي يعيشه، فهو يطمس كل ما حوله، ويتوغل في التاريخ لا ليكتشف موقعه من تحولاته وتعقيداته، إنما ليتموضع فوقه، ويمحو جانبا هاما من صيرورته، بمعنى تغليب حالات مراقبة الذات في طورها الراشد على أطوار قصور الوعي والحيرة الشعورية.

وكذلك هو الحال مع هشام العابر، بطل " أطراف الأزقة المهجورة " الذي يستحضر حالة وعي لا تثاقف اللحظة، بقدر ما تتنكر لتداعياتها، وتحاكم حائاتها الاعتقادية بأثر رجعي، ومن مرقى تنكبي، تماما كما فعل فؤاد الطارف بطل " شقة

الحرية " الذي جادل جملة من المنظومات الفكرية، أو بصورة أدق دحرها بـ " أنا " مغالية في الوعي، والاحساس المبكر بالتفوق والاهتداء الى صوابية الحياة، الأمر الذي جعل من ذلك الوعي المفتعل، والمبالغ فيه يستتبت خطيئة فنية وشعورية راح ضحيتها الشكل الأدبي، فقد سمحت بتدمير الاحساس بجانب من صدقية السرد والوقائع على حد سواء، فقد جاءت مكاشفات العابر بنصف صوت، أي بنصف الحقيقة، وبالتالي لم تعط تفسيراً لسلوك ذات تتقدم بشجاعة لتتنقى من الشوائب، وتؤدي بأمانة يحتمها ميثاق السيرة الذاتية، التزامها الأخلاقي والمعنوي تجاه الشخص والأفكار، وفي مقابل مرآتية النص، أي أن عضوية البنى كانت أميل لسكونية الشكل والإخبار، منها الى حيوية العناصر.

واذا كانت " الغيمة الرصاصية " تصادم العناوين الكبيرة، التاريخ، والمكان، من منطلق أن النص الأدبي في شكله الابداعي، دائماً هو لغة متعالية الفطنة للتعبير عن المكان واللحظة، فان " شقة الحرية " تناطح المعتقدات الايدلوجية من خلال محاكمة المنظومات الحزبية، وكذلك هو الحال مع " أطياف الأزقة المهجورة " وان بنسبة أقل، وعلى مساحة محدودة، مع اقتراب مقنع من الصدمة الشعورية التي تجترحها

السيرة الذاتية، و انصراف محل عن مجادلة الذات في انقلابها على وعيها الأولي بالظاهرة الحياتية، وان كانت كل الأعمال تعلن، بشيء من الادعاء، النية على ذلك التجاوز، الذي هو بمثابة الأس الذي تقوم عليه رواية " السيرة الذاتية " .

وهنا تكمن أهم وأخطر نقطة ضعف هددت فنية وصدق الروايات، فالذات كما يفترض هي الصاعق الذي يفصح به الكاتب عن تفردا كجزء كاشف للكلية من الظاهرة في حراكها على خط الزمن، وكوجود لا يكف عن الاحتجاج والتمرد على الاكراهات والضرورات، وليس العكس كما نلاحظ في النماذج الثلاثة التي تعلن الذات ضمنها عن حضورها كموضوع غالب موضوعيا ومستسلم شعوريا، والتي يمكن التأكيد عليها بقراءة اجمالية لكل عمل، وقوفا على ما يسميه فوكو مركزوية الخطاب كناظم للعبارات والاشعور، والتي يمكن تلخيصها في يوتوبية الحل، الذي يمكن استخلاصه من قراءة كوامن النصوص، اذ تشترك جميعها في فوقية الاحساس والحاجة الإفهام.

وبالاستناد الى الأسلوبية باعتبارها دراسة للتعبير اللساني، بمفهوم بيير جيرو، نلاحظ أن الروايات الثلاث تحذو حذو الأدب الغربي في تقليص المسافة بين المؤلف والبطل، وهو

توجه مغاير انبنت عليه جرأة الأدب الغربي منذ نهاية القرن الثامن عشر، وتجتمع على مساءلة الماضي، كما تشترك في عملية المحو المتقصد والواعي لجانب من التاريخ العام لصالح الذات، الا أنها تختلف في التعبير عن ذلك المنقضي، انطلاقاً من اختلاف الاحساس به ووعيه، وهو ما ينعكس بشكل صريح من خلال اللغة كتعبير عن طريقة التفكير، فهشام العابر، وفؤاد الطارف يجولان بين أزمنته وأمكنته وشخصه بروح شديدة التيقظ، معافاة من الحنين، بل باعتلاءات محيرة لفرط برودها، وقدرتها على تشريح المنقضي كجثة لا حراك فيها، وتفكيك بناه الذهنية والشعورية بثقة مفرطة في التيقن، لا تسمح ولو باطلالة ضئيلة لما يعرف كدافعية نفسية بنظام الازاحة، الذي يراقب قدر البطل ومصيره انطلاقاً من مفهومية المجادلة ووصولاً الى العاقبة، الأمر الذي يشير الى غلبة المكونات اللاشعورية في العاملين، أو ربما التباس التطابق بين الإشارة والمعنى نتيجة ضياع الذات في شبكة معقدة من العلاقات المتناقضة، وتورطها بطاقة غير مفهومة ولا مستثمرة من الذكريات.

وهذا الأمر الحيوي الذي يؤكد على منطلقات أيولوجية مضادة تحاول تلك السير مفهمتها بالنفي، أو التخفف منها،

نلاحظها بشكل خاص عند الحمد الذي مارس نوعا من الفصل القسري بين الذات والكلمة، باستحضار ذات تجترح فعلها خارج اللغة، وبمعزل عن حركة وثرء النص كموضوع وكبني، ربما نتيجة احساسه الحاد بسلطة الحاضر، وانقهار هشام العابر أمام تعقيدات ظاهرة الحياة بكليانيتها، اكتفاء بجزئية هامشية من تلك الظاهرة، أو انصرافا عن حائاتها الروحية المركبة، أو بتغليب اللاجوهري من ذلك الحاضر، اذ ابتنى على ذلك الاحساس جماليات نصه القائم بدوره على مقابلة الثقافي بالواقعي، فيما يعتبر دفاعا مساجلا عن فاصل حياتي، نهضت فيه الذات كمهرب معرفي، لا عن انطولوجيا الذات بوصفها مكانا أعم تتقاطع فيها خبرات انسانية أكثر تعقيدا يراها شتراوس بؤرة افتراضية تضيفي التماسك على سلوك الموجودات، مع التأكيد على ان استنتاج نفسية الحمد هنا لا تستمد مشروعيتها ومبرراتها الفنية من صراحة النص، بل من أنظمة علاقات مضمرة بين الكلمات التي يمكن تأملها كأدلة لسانية، معبرة عن دراما العصر والذات الروحية، كما تبدت في الوجود الأنطوقي للنص.

أما لغة الدميني، في غيمته الرصاصية، كتركيب وانحيازات، وبانزياحها الجمالي على وجه الخصوص، فتتسم

بالحسرة، والتي تتبدى في النبرة الرثائية التي تطل في المفاصل البوذية، وهو أمر كبير الأهمية عند الارتداد الى مساحة ورائية، بالنظر الى أن الأعمال الثلاثة كمحاولات لكتابة رواية "سيرة ذاتية" هي مجادلة واعية لموات الذاكرة الجمعية، وانقضاء الأحلام المكتظة بمشاريع تغييرية وأيدلوجية وتنموية، على اعتبار ان الانسان لا يستطيع ان يعيش بلا وعي، ولا ذاكرة، ولا معرفة، ولا تاريخ، وعلى اعتبار أهم مفاده أن التاريخ بأي صورة من صورته، لا ترحله الا حالة تاريخية مضادة تعي مداراتها وأفق تشكلها الجديد، وبالتالي يتحتم أن تبتكر تلك التعبيرية مخيلتها ونبرتها ومستوياتها الصوتية والمعناتية، لا أن تستعير لغة معلبة تصلح لكل الخطابات.

وانطلاقاً من البنى العنوانية للروايات الثلاث، يمكن تسجيل ملاحظة أخرى لا تقل أهمية، مؤكدة على المنطلقات الشعورية لتلك السير، فالعنوان كعبية أولية ملتزمة بنسيج النص اللفظي والنفسي، يفتح بها النص - قراءة وكتابة - هي في الأصل قيمة نصية دالة، تحدد استراتيجية النص المضمونية، كما يبتني عليها مؤثراته الشعورية، وأيضاً مدركاته الفنية وهي الأهم، سواء باحالات المفردة، أو بكليانية العنوان كمعنى، فرواية القصصي "شقة الحرية" تتحرك على حيزين،

مكاني أو مادي " شقة " وروحي أو معنوي " الحرية " لكنها
تحيل في النهاية الى مكان متشيء، مورست فيه كافة صنوف
التفكير والتعبير الحسي، بمعنى الاحساس بالمكان والتعلق به،
وأیضا الخوف من تداعياته الأنطولوجية، تماما كثلاثية "
أطياف الأزقة المهجورة " التي حبست الحدث في المكان أيضا،
وجاهدت لقراءة تاريخ سري لثلاث محطات مكانية، حتى
أفشت في النهاية، وعن طريق ملفوظة " المهجورة " بانقضاء
فترة المكوث في تلك المحطات، التي تتجاوز معناتيا ما هو أبعد
من الجغرافيا دون شك، حتى وان لم تتأكد فنيا، نتيجة ارتهاها
الى خطاب مبالغ في الأنوية، ومدمر للمكان كظاهرة نفسية.
أما " الغيمة الرصاصية " وان كانت ملفوظاتها تشير الى
غيمة اعتيادية يمكن ابصارها وتأملها ككل الغيمات، فيما
يمكن اعتباره ابتداء، اشارة مجانية، الا أنها دلاليات تحيل الى حالة
من التحليق، تستفز الذهن على التأويل، وتشحذ الفعل
النقدي على اقامة توازنات ارتيابية بين وعي الدميني كمؤلف
ووعي القارئ أو الناقد كمؤول، بالنظر الى ما تحتزنه من
شاعرية، والملاحظات على درجة من الغموض، يتأسس بموجبها
النص الروائي، كما يتفسر ضمنه سر اللون الرصاصي الذي
يلف الغيمة، ودلالة الحركة فيها بوجه خاص، وكذلك البعد

النفسي المتأني من حالتها الفيزيقية، المعبر عنها بلغة شبه شعرية أضفت للمكان قيم التمدد، الأمر الذي يجعل الدميني أقرب الى ابتناء عنوان ملتبس دلاليا، مجسد لحالة شعورية، وأبعد عن حس الانخبار والتوصيل، وان خائنه أدواته في متن النص، نتيجة ارتباك ضمائر الخطاب، او انقسامها بين انغلاقات " الأنا " واكتفاء الزمن بماضويته، حتى وان جاء بمعنى الحاضر، وهو الامر الذي افقد النص وحدة تأثير فنية لا غنى لأي نص أدبي عنها، فمرور الزمن في الرواية مسألة مفصلية، لا يمكن بحال فصله كبنية أو تجزئته، بقدر ما يستوجب وعي الكيفية التي يسيل بها على مجمل عناصر النص.

وفي الوقت الذي تبدو فيه كل رواية وكأنها تشد التاريخ ناحيتها، لتوهم بأنها تطرح وجهة نظر مختلفة فيما جرى، تأتلف جميعها على حس التنكب للعناوين الكبيرة، ولمرحلة حلمية تم الاستيقاظ منها، وكأنها تعلن سباقا نحو سطوة الواقع لا اعتماد الواقعية لفهمة الحاضر، وبالتالي لا تضع الذات في موضع المساءلة، أو تتوغل في مصادمتها لتشرك القارئ كمتلق، وكشاهد انساني على مجريات وتحولات الذات في علاقتها بادراكاتها الذاتية، وفي تماسها بمحيط أكبر وأكثر تعقيدا في علاقاته، ودلالات تمثله، وبالتالي فهي تفصح عن

موقف يؤكد على نهوض الخيار الثقافي - انتماء، وتفسيراً، وملاذاً - في ظل انهيار المشروع السياسي أو الابدلوجي، ففي الروايات الثلاث احساس صريح بموت الأشياء، بل والابتساس حد جلد الذات في توصيف تلك المتواليه من الاندحارات، دون قدرة حقيقية على تبطئها، أو حتى مفهمتها، فيما يمكن اعتباره من الناحية الفنية طرازاً " تعبيرياً " غالباً ما يسجل اطلالته في ظل الأزمات الروحية والاجتماعية.

وهذه الروايات التي تسجل بأقلام مثقفة، تتقدم في الزمان، لكنها تراوح في المكان، بمعنى أنها تفصح عبر الكتابة السيرية عن مبرراتها الثقافية، فتعلن بانكسار موت جيل، أو مرحلة، فلم يعد الحلم، إنما الخوف هو الهاجس المشترك، لكنها تتوهم بتلك المكاشفات، أو توهم بالتخلي عن فكرة الذات لتصون العقل، بتعبير شتراوس، فيما هي تستبطن أسى عميقاً، حتى وأن تظاهرت بالحكمة وتعقل المستجدات، فالعملية الابداعية ليست هي النص وحسب، بل كل ما يمتد الى نسيج الحياة، أما روح المناقده، التي يفترض وجودها حتى في الروائي، فلا تكتفي بتأمل النص ودلالاته ومعانيه، إنما تعبر به الى الحياة ذاتها، بمعنى الحذر الجمالي والمعرفي في التعامل مع اللحظة أو الكيفية التي يدخل فيها الواقع الى النص الروائي.

ويمكن تلمس ذلك الاسى بمقاربة المكانة الأنطولوجية لتلك الذوات، كما تبدى في نبرة الغضب والاحتجاج، التي تتجاوز بها الروايات ككتابة حاجزي " الشفاهية " و " المسكوت عنه " حيث تكتظ بنقدية عنيفة لمنظومة القيم والأفكار الاجتماعية، كما تضحج بهاجس الجنس، والعواطف المتأججة، والنرجسية، وتسجل انقلابا احتجاجيا على كافة صور القمع الفكري والشعوري، لتطرح تصورات جديدة لمفهوم الحرية، كاعلان عن كتعبير جديد يجد فضاءه بالضرورة في عالم جديد ايضا، وعن عودة جديدة للمثقف المنفي في الحياة العربية عموما عن طريق الرواية كمنبر كتابي قادر تفجير طاقات الذات المكبوتة، واثاحة الفرصة لفضاء تعبيري أوسع للافضاء واعادة ترتيب مفهوماته بذاكرة جمعية مختلفة، وان كانت النماذج الثلاثة رهينة سطوة الواقع، وحساب القوى الغالبة للتواءم مع سطوتها، أو تكهف هيمنتها كما تبدى في المشهد الحياتي عموما، الامر الذي يشير الى عجز حقيقي، أو تنازل عن التفكير لانتاج منظومة جديدة من الاعتقادات المفهومية والشعورية تجيب على املاءات ومفاجآت الواقع. ولجوء القصصي، والحمد، والدميني الى القفز من وقائع الحياة الى رمزية النص، عبر شخصيات مموهة، أو بالأحرى مقنعة،

هو اعلان عن النية في الحضور بشخصيات حية، قدرة التساؤل عن طبيعة العرض التاريخي، وبالتالي جريئة على تسمية الأشياء حد التصادم، وتحدي نزق الذات في انقسامها الواعي على ما كانت تعتقده، بما باتت تتسلح به، بمعنى الاهتمام بصيرورة التغير الاجتماعي والبحث الدائم عن سر ذلك التغير، وربطه بظهور عقلية جديدة تأخذ على عاتقها مهمة التجديد، وبالتالي تجهد تلك الذات لأن تكون عنصرا فاعلا في ذلك التحول والتأثير الجديد، وربما السيطرة، كما تبدى في الاختلاف الدائم مع الآخرين والشغف بالمساجلة استنادا الى سلطة المعرفة، وتوهم حس النبوءة والاصطفائية. وقد نجحت في المهمة الأولى، حيث مارست الذات بكفاءة وجراءة تصل الى درجة التنكب والانقلاب على الأفكار والشعارات، والانسلال من متانة النسيج الاجتماعي الذي يحوط تلك المنظومات بقديسيات مضخمة، واماطة اللثام عن كثير من الوهن المستتر والمغالطات، بالاغلاء من الروح الاعترافية، والاتكاء على كافة أشكال الخطأ وتمظهراته كمقولة معرفية.

أما المهمة الثانية، وهي الأهم، فلم تحقق فيها تلك النماذج نجاحا يليق بفاعلية رواية "السيرة الذاتية" وحسها

الانتهاكي، حيث لم تلامس روح المكاشفة الا ملامح
الاعتقادات، فلم تتوغل الى منطقة أعمق من دوائر الوعي التي
تقاطع ضمنها اشتراطات تجاوز الذات لواقعها، واسـعافها بقيم
التمرد الحقيقية، في جدلية الاختيار والحرية، وهو الأمر الذي
حال دون أن تتحول تلك الذوات المتشاقفة بالحياة، الى
حكايات مغرية، أو أبطال اشكاليين، لهم من القدرة على
التأثير ما يكفل بقاءهم كرموز ينعـدم فيها الخط الفاصل بين
بطل الرواية وشخصية منتجها، على اعتبار ان الذات هنا
كشخصية روائية، انما تكتسب جاذبيتها من زيادة منسوب
التمرد، ومن اجتراحها لقراءة جديدة للتاريخ مفارقة، أو
مصححة للمعروض منه، ومن جرأة استعدادها لأداء اجتماعي
مختلف ومصادم لبطركيته، ومتأت بالضرورة من انقلاب
جذري، تفصح الذات الساردة عنه بصور مختلفة، أو تتناوب
التعبير عنه مرة باللغة كحقيقة وجودية كما يتعامل بها
هايدجر، ومرة باجتراعات الذات، مع الاحتفاظ بديناميكية تمنع
أن تنال الذات مرتبة الصدارة، بمفهوم جورج بوليه، اذ قد
تعلن الذات حينها عن توق شعوري ساذج، أو قد تبالغ في
الافصاح عن أطوارها اللاواعية، كدفاع رديء عن " أنا " لا
متعالية

إذا هي - أي تلك المحاولات الروائية - سؤال حادثة
ينطلق - فنيا - من هاجس تجنيس النص الأدبي، ومعبّر بدوره
- مضمونيا - عن حادثة الحياة ذاتها، فالتذكر، أو الارتداد إلى
التاريخ سمة حداثوية تتحدى وعي الذات لتأمل أفق مغامرة أو
عملية تاريخية مبتكرة ومغايرة بالضرورة، بل ومحكومة بالرد
على مستجدات مربكة، وهي هنا تنم عن نية لاستكمال
حادثة تبدو كما لو أنها ترتسم في غير مداراتها المفترضة، وقبل
أوانها، بتسجيلها، واجترار شكل كتابي لا يتكرر مخيلته،
ويتجاوز الشكل، أو الجنس الأدبي من أجل التجاوز وحسب،
بل هي دلالة صريحة على صعود فردية واعية وقادرة على
اختصار اشكالات ومظاهر سياسية واجتماعية وتاريخية
وثقافية وفنية في الذات المتحولة ضمن هذا الشكل الروائي إلى
بطولة رمزية مؤسسة بدورها للذاكرة جديدة، حتى وإن كانت
مصوغة بحاثات فنية ومفهومية عليا أو نائية، لا من تشوفات
ذاتية محضة.

وهذا الأمر يتجلى بصورة أوضح عند الدميني الذي يبدو
أكثر اعتناء بفنية النص الروائي، مؤسسا روايته على بنية
مركبة، شديدة الاعتناء بالتركيب، ولا تخلو من تعقيد مبالغ
فيه، يراه شك洛夫سكي لازمة للفن اللفظي لاطالة البنية السردية

وتبطنيء ادراك المعنى، بل وارباك خيطية السرد، كما يستحضر
بكثير من التقصد مسألة الشكل الأدبي، ليحقق به لغة، أو
بالأحرى نبرة تتناسب وهاجس السيرة الذاتية، من خلال
التأكيد على التباينات الصوتية والمناخات، كمحاولة تجريبية
لمقاربة الكتابة ما بعد الحداثية، ولكنه يخالف وصايا ريتشارد
ليلارد في فن السيرة، فيعيد بناء المشاهد والحوارات بشكل
مفصل، ويركب السطوح الواقعية والمتوهمة على بعضها
بصورة غير مفهومة ولا مقنعة، ويغالي فيما يعتبر فائضا
وهامشيا، كما يفتعل السياقات بصورة قسرية، ويموّه بموجبها
الحقائق استجابة لأكراهات نفسية وفنية.

ونتيجة لتلك العثرات الكلاسيكية فقدت سرديته
التواصل الانفعالي اللازم لشد المتلقي واشراكه في ابتناء الحقائق
الفنية والمضمونية لنص " الغيمة الرصاصية " كوجهة نظر
متماسكة ومقنعة، فليس كل تعدد أصوات هو بالضرورة تعدد
للمواقع، أو حتى لزوايا النظر، فقد يسقط النص ضحية ايهام
فني سطحي، بتعبير يمني العيد، بل ان الرواية بوجه عام تعاني
من تعقيد سردي لا يعرف متى يستسلم للهذيان، وأين
يتعلقن، الأمر الذي يصل بها الى ما يعتبره بودلير شغفا
شكلا نيا يغيب أبعاد الخير والحقيقة عن العملية الابداعية ليغيب

الفن نفسه، فالنص في نهاية الأمر قدرة واشتغال واع على توليد المعاني والدلالات الضاربة في حيوية ومعرفة المرجع الحياتي، وعودة بالذات الى حواضنها البشرية.

واذا كان الدميني يحيل كل الأشياء الى الذات، ويضعها في خدمة فعله الروائي على مستوى الرؤية فانه يعتمد من ناحية أخرى الى تبديد أي امكانية لثبات قيمة بذاتها تحقق مركزية موضوعية لروايته " الغيمة الرصاصية " لكنه لا يستحضر مناصبة يحتاجها نصه لكي يتفعل في كل امكانات دلالاته، كما يقترح شولز، ولينتج القواعد الاستثنائية لكتابته في بعدها الحاضن للحظة وللمكان والمعتقدات، وبالتالي فهو - أي نص الغيمة الرصاصية - يمتنع عن ترديد نصوص أو خطابات خارج الذات / اللغة، ليبني استراتيجية نصية مفرطة في الحذقة اللفظية، ومبالغة في استنبات مناطق عمى مكثفة، بمفهوم السيميائيين، يصعب لفرط استخدامها، والتعويل على وظيفيتها التعاطي مع سرديته، كما يستحيل امتصاص جانب من معاني النص الا بتجاوز بنية الشكل، وممارسة حالة من التبصر في شبكة المعاني والدلالات، فيما يعتبر عقدة فنية متأصلة في صوغ المرجعي بكافة أشكاله المعرفية والشعرية على مستوى التخيل، يقابلها صعوبة قرائية لتحليل ببنى

واستراتيجيات نص معزول أو محيّد، يجهد لتشديد متاهة لغوية،
لا ابتناء سياقات قادرة على التعالق بالحياة أو الايحاء بها.

أما " شقة الحرية " و " أطراف الأزقة المهجورة " فتستسلم كل واحدة منهما الى مغريات الشكل الروائي ومزاياه، والى بنية انبساطية، تمتد بصورة أفقية على سطح النص، ولا تطمر بنية دلالية أو أبنية خداعة، وبالتالي لا تتطلب الكثير من الجهد لامتناس مصادقاتها، فهي نصوص ناطقة أكثر مما ينبغي، تستند الى سلطة المعنى الواحد، ولا تنصهر فيها العناصر الجمالية والمفهومية بما يكفي لانتاج وحدة تأثير، بل ان المعنى يقتحم النص بجاهزيته القبلية، لا بما يتأسس كفعالية لغوية من خلال تقاطعها بفعالية خطابات جمالية او معرفية مضادة داخل النص، ولا حاجة الى البحث عما لا يقوله النصان الروائيان، عكس ما تشتكي منه اديت كروزويل بشأن النصوص الحديثة، فالقصبي، والحمد بشكل أوضح، يتعاملان مع الشكل الروائي بشيء من الهامشية، أي كعنصر لا فني، أو لا دلالة له، وهو ما ينعكس في النبرة التقريرية التي تهيمن على الروايتين، التي لا تتناسب بشكل مع روايات يفترض أنها سير ذاتية صريحة أو موهمة، مع العلم ان الشكل

مسألة معرفة موضوعها وسياقها بنية القول، كما تميل إلى
العيد، وهو أمر بحاجة إلى وعي متقدم بأهميته البنائية ليتحقق
بفعالية في الفعل الروائي.

وهذا الاختلال في عافية النص عائد ربما لأنهما يتجاوزان
كونه شبكة متعددة الأبعاد والوقائع اللسانية، ويطلان على
الرواية كتوثيق من منظور شديد التمجيد للخبرات الذاتية،
التي لا تأبه لمنطق التاريخ، ولا لفاعلية الاستيهامات والتخييل،
بقدر تؤكد المنحى الشخصي في فهم السياقات، وتجهد
لاستنبات الحس الاغترابي للذات، ولكن من باب المخالفة
الفكرية لا التناقض الشعوري، نتيجة مثاقفتها لأشخاص
وتيارات لا مجادلة الزمن في تعرجاته، ولذلك جاء منطوقها عن
اللحظة وليس من داخلها، يصفها ولا يتلبس إيقاعها بصدق،
وهو ومن فني أرادت الروايات مجتمعة أن تتفاداه بحالة السرد
إلى وعي الذات، واستنبات نزعة تدميرية معبرة بوعي، وأن
كان متأخرا ومفتعلا، عن ضروب معرفية واعتقادية، تطابق
بين وعيها والتاريخ، الذي يحضر كعمق روحي، وكمهرب
وجودي، يشي أحيانا بالانكفائية والانعزال وكأنها تمارس
انفلاتا لا واعيا من التاريخ العام، أو تنقلب عليه.

وهذه الفجوة بين الوعي بالتاريخ كحكاية أو كنص ادبي شديد الارتكان للتجنيس الأدبي بخصائصه السردية، وبينه كوثيقة مولدة لمعنى أو حقيقة لا لايحاءات، هو الذي جعل النصوص تنحاز عن الصيغة الأدبية الى مستوى الوقائع، خصوصا " أطيف الأزقة المهجورة " التي لم تحمل صيرورتها الفنية حسا يؤهلها لأن تكون نصا أدبيا، بقدر ما تقيأت كوقائع وأحداث، تغترف محظورات الحاضر والمغيب منه لتحيله الى حكاية، وهي اشكالية فنية لم تعالج بوعي أو حساسية فنية مقنعة، فالأدب ينهض على معارضة اللغة التحادثية والاستعمالية، كنظام اشاري يرسل ايحاءاته عن بعد، بل انه - أي الأدب - الصيغة التعبيرية الفريدة التي تجهد للانفكاك من التعبير المباشر.

ونتيجة لتعثر امكانية نقل أو تحويل المعرفي الى فني أو متخيل، لجأ الحمد الى التعبير اللاأدبي، وهو الأمر الذي حكم على ثلاثيته " أطيف الأزقة المهجورة " لأن تستمد طاقتها مما وراء نظامها اللغوي لا من نصانية النص ذاته، ولذلك لم تحمل من مواصفات الفعل الروائي الا عنصر الحكاية المنضدة بتعاقبية زمانية، أو بخيطية سردية، وان توسلت التاريخ، والمسكوت عنه فجاءت مزخمة باعترافات جريئة أكثر من " شقة الحرية "

و " الغيمة الرصاصية " اذ يمكن أن توصف ضمن السياق الاجتماعي المعاش بالفضائية، عبر شخصية بطلها شبه العدمية في تكوينها العام، فهي من ناحية المضمون النص الأكثر جرأة في مشهدنا الثقافي، وان اكتفت ببعض فضائل ليلارد للكتابة السيرية، حيث الاقرار بالكبوات الذاتية، والاستناد الى تفاصيل تنم عن اللحظة، والاعتراف بالخطاء حتى وان لم يتعامل الحمد مع وجهتها الجمالية.

واذا كان " هشام العابر " قد وقف في المشهد الروائي أكثر مما ينبغي، فان الحمد كروائي وقف بتلك الشخصية على مسافة من تابوات وينبغيات اجتماعية وأخلاقية وسياسية وثقافية غاية في الحساسية، وهو بعد اختراقه شديد الأهمية في رواية الاعتراف التي تعتبر عتبة هامة من عتبات رواية السيرة الذاتية، يمكن أن تؤسس لشخصية روائية قابلة للتأسطر والخلود في ذهن القارئ والذاكرة الجمعية، اذا ما انحنى بروح متمرده، وتأطرت بشفافية فنية موحية، هي بمثابة الكتلة المكتظة بعناصر مرجعية، تحيل الى خلفيات النص المتعددة، بمفهوم شتراوس للشخصية الفاعلة، التي يتبدى فيها شغف الذات بالتفكير.

ولم يتوفر هذا الحوار البوحي في " شقة الحرية " الا بصورة نسبية فقد تجاوزه غازي القصيبي الى نموذج الرواية التربوية، المؤسسة على المساجلة والتجادل المفهومي، والتي تعتبر أيضا شكلا من أشكال رواية " السيرة الذاتية " حيث بدت الرغبة واضحة في تعقيم الآخرين، وفرض صيغة من التفكير، قائمة على الغاء الخيارات الفكرية والشعورية المضادة عبر الغاء الشخص داخل النص أو اخراستهم، بتبہيت صورهم، في مقابل " شخصية واصله " منتصبة كمضخة فكرية، حسب تصنيف هامون، لكنها لا تستهلك حياتها حول قضية، تستترف من أجلها مجاهدات حياتية كبرى، بقدر ما تنقلب على ارهاصاتها، وبالتالي لا يعلق منها في الذاكرة الا جانبها القروي.

أما في " الغيمة الرصاصية " فقد ذهبت الشخصية الرئيسية ضحية الأسلوب الحداثوي في السرد، وافتعال الاحساس، والمغالاة في الاعتماد على بنية استبطانية، متعددة الفضاءات دون مزاجية مقنعة، وبالتالي تبذرت طاقة البطل داخل اللغة وليس في مواجهة منظومة قيم وعادات، فالسطوح المتداخلة سرديا تحتم وجود شخصية مركبة ومكثفة قادرة على احداث الصدمة الجمالية، كما يقترح فورستر، ولكن

اهتمام الدميني بانتاج نص مفارق أنهى فاعلية الشخصية وذوبها بين السطور، فلم تستنبت شخصية اشكالية مترسحة وفاعلة بما يكفي لتحميلها طاقة الوعي الخاص بالذات في انكشافها على الواقع العام، وهو الأمر الذي هدد مفهوم الصدق الفني، والحقيقة التاريخية كمبدأ لم يستثمر بفنية ولا بأمانة في الروايات الثلاث بشكل عام، خصوصاً أنها جاءت على شكل اجابات تقريرية، ولم ترتسم كاستفهامات مطروحة للتجادل.

وبناء على ذلك التشاؤف الصريح، لم يتسامى الروائيون بما يكفي من الشجاعة لتجاوز " الأنا " والاجابة على مزدوجة الحرية / الحقيقة، وهو أمر يحتاج الى جهد نفسي مضاعف، لم يتلمس في أي من الأعمال، ولذلك بدا الأبطال أذعياء بشكل عام، وطهوريين على مستوى التفكير، أميل الى اكتشاف الحقائق بصورة تلقائية دون جهد حقيقي، ودون معاناة تليق بضخامة حضورهم في السياق الروائي، فكان بمقدورهم اهتمام الآخرين بالجهل، وممارسة حالات قصوى من الهجائية أحياناً لالغاء حضورهم.

واذا ما حاولنا قراءة انطولوجيا النصوص، اقتراباً من نظامها الموضوعي المضمّر كدافعية نفسية لا روحية، فسنلاحظ أن الهجوم المنظم لأنا الرواة الثلاثة، على جانب هام

ومقدس من الذاكرة، فانه وان كان يعني صحوة عقلانية أقرب ما تكون الى التبشير بحداثة تفكير وتعبير مغايرة، وهو أمر شديد الالتصاق تاريخيا وفكريا بذوات الرواة (القصصي - الحمد - الدميني) في المشهد الثقافي بشكل عام ، باعتبارهم نخبة حاصلة على أكبر قدر ممكن من القيم، بتصنيف هارولد لازويل، الا أن ذلك الانتقام الصريح للأنسا، وكما تبدى في أنسجة النصوص المتوارية، يستبطن حالة من الارتداد الى مسافة ملتبسة، تفسر بالمضمر في النصوص.

وبشيء من التحديق التأويلي في محظورات النص والحياة المسرودة، نلاحظ أن الروايات تشير الى انحباس الرواة في نقطة انعدام الوزن فأناهم بوجه عام، مصابة بما يسميه يونغ " الميسونية " أي الخوف من الحداثة، والارتباك أمام مفاجأتها وتسارعها، اذ تبدى علاماتها في التوجس من الاعتقادات والعناوين الكبرى، وأحيانا اسقاطها، وليس مراجعتها، وفي الاعلاء من حس المواطنة بمعناها الانبساطي، في ظل موجة جارفة من عولة الانتماء، وكوننة الشعور الانساني، فيما يمكن اعتبارها حداثة ضد الحداثة، أو ربما رحلة مشروطة داخل الحداثة كأفق انساني وامكانية العودة عنها، ناتجة عن التباس خطير في موضوعة " الأنسا " في دائرة الادراكات بتعاضداتها

الشعورية والمفهومية، وهو أمر تبدى بصراحة في الربط الآلي،
الأقرب الى النقل بنين الأدب كمضمون وكلون فني وبين
متغيرات الواقع.

ويمكن التأكيد على ذلك الارتباك في الاحتفاء بتفاصيل
المكان كمأوى جغرافي، وكملاذ روعي، تؤسس عليه الكتابة
هوية مضادة، بمعنى ان الذات وكما بدت متشظية في الاعمال
الروائية الثلاثة، وان كانت تختفي بالأناء، الا ان فعلها اللاواعي
يسيجها برهابات تفضحها لغة لا تنفصل بحال عن تيار
الشعور الغالب على الاعمال، فهي متوارية في مكان اللا
وعي النصي، ومرواحة في التباسات خطاب التوبة والمراجعة،
وربما لهذا السبب لا تبدو مجادلة بشكل مباشر بقدر ما هي
مقاربة في تداعياتها كحنين الى طاقة بديلة عنوانها الأكبر
الهوية، التي تتشظى لتعلن الخروج على " الأنا " الاجتماعية من
ناحية، والخوف من " الأنا " المملاة بخارجيا من ناحية أخرى،
بمعنى بقاء الذات عالقة بين الرمزي والموضوعاتي، ومدفوعة
بسرعة داخلية مأساوية في تسارعها وانقلابيتها، وهو ديدن
الذات المثقفة، التي يتحتم عليها الاصطدام دوما بمسئدات
الخطابات الفلسفية وتحولاتها من خلال تفتيت سماكة اللغة،
والعودة بها في نهاية الأمر الى صرامة المنظومة الاجتماعية.

الشاعر / المكان

ملاح نثرية تعبيرية

التعبير الأدبي عن فضاء ما، كهاجس للشعرية الأكثر حداثة، لا يفسر جغرافيته، بقدر ما يشير مجازيا، وكاحالة مرجعية الى تعقيدات مفهوم " الأين المكاني " بمعناه الاشملى كعنصر جامع ودامج لابعاد شتى بما فيها العنصر البشري والبعد الزمني، الذي يبين بالاضافة الى كل تلك المتواليات عن وعي المبدع ولغته، وعن تصوره الشعري والشعوري لجمالية العالم، وهو ما يتمثل اشكاليا في حياتنا بجدلية الريف الطارد / المدينة الجاذبة، التي نلمس تجلياتها في جماليات التعبير التشكيلي، وفي تحليلية الخطاب الاجتماعي، وفي انتخابات القص والرواية، وفيما يعرف اجمالا بالفكر اليومي، والتي تستحيل نصيا الى استعارات لفظية متوارية، هي النص في هيأته المستحدثة.

وقد تمثل هذا البعد الاجتماعي / الانساني في القصيدة
النثرية بكثافة نصية لافتة تشبه الحياة في نموها، من خلال اعادة
انتاج مرموزات المكان الروحية بزوايا متباينة ومغايرة للدارج،
تتماهى ومستحدثات الكتابة بمنظورها الرؤيوي، وتؤكد
حضور الوعي الجمعي بحالة الاغتراب، بمعنى التعالق بحداثة
تعبيرية، مردها وعي الحداثة في الأساس حتى في صورها
اللاواعية، ويمكن اعتبارها ضمن ذلك المنجز بنية شاملة،
مرسومة بأساس " لساني " حاضن لمجموعة من التباينات
والتعارضات والقيم، التي تتمثل كبنيات صغرى، كما تهندس
البنوية التكوينية وحدات قراءتها لأي تجربة ابداعية.

ويحدث هذا التنظيم الواعي على اعتبار أن الوعي - بنيويا
- منتوجات اجتماعية أصلا، يتبدى ضمنها، حسب هاني
الزعي، انتاج الافكار والتصورات بشكل مختلط، باديء
الامر، على صورة مباشرة بالنشاط المادي والعلاقات
الاجتماعية بين البشر، فهو لغة الحياة الواقعية، بمعنى حتمية
التفكير داخل اللغة وبها، مع التأكيد على ملاحظة
سوسيولوجية هامة يعتقدها لوسيان غولدمان مفادها، أن تأثير
العوامل الاقتصادية والاجتماعية على الابداع الادبي، ليس
عقيدة، وانما هو فرضية تكتسب صلاحيتها فقط بمقدار ما

تؤيدها الوقائع، وهو الأمر الذي يستلزم ملاحظة مساحة ممتدة ومكثفة من التعبيرات اللفظية والاشعارية، في تقاطعاتها الأفقية والعمودية مع مجريات الواقع كمرجع حي، يتم بموجبه تفسير سر التماثل البنائي بينه وبين شكل القول التعبيري.

ويمكن تلمس ذلك الهاجس المكاني بتشكلاته المتعددة والقلقة في مفردات كثيرة، لا ينبغي تأول الحنكة في كل تمثالاتها، فربما تكون مجرد تعريفات جامدة وآلية للحياة الاجتماعية، شبيهة بنمطية ألفاظ البيئة والمؤسسة والبنية التحتية، حسب جان دوفينيو، الذي يرى أنها وفق ذلك التصور قد تتحول الى أخطار تهدد سوسويولوجيا الفن، كما تؤدي الى الاعتقاد بأن التجربة الجماعية يمكن أن تكون جامدة، فقد لا يكون مبعثها الوعي الاستثنائي بمفهوم المكان، أو قد تكون مجرد استعارات مستحضرة من دوائر قصوى، وقد لا تكون أكثر من اشارات صريحة لتمثالات مادية للمكان في شكله السكوني.

ولكن اذا ما تأملنا مفردة " النافذة " مثلا كعلامة سيكولوجية فلا بد ان نلاحظ تمثلاتها المتعاضم ضمن منتج القصيدة النثرية، مثلها مثل مفردة المقهى، المساء، الرصيف، الصباح، والظهيرة، التي تنتصب داخل النصوص كمرايا

عاكسة لمازق وجودية ضاربة في الأنوية يفصح من خلالها شعراء الاتجاه النثري عن تموضعاتهم وتباين ذائقتهم، والأهم وجهات نظرهم الاجتماعية والجمالية، على اعتبار أن الأدب، وفق مفهوم غولدمان السوسيولوجي، تعبير عن رؤية للعالم ليس كوقائع شخصية بل كوقائع اجتماعية، وإن كان ذلك المفهوم (الرؤية) لا يخلو من الطوباوية، بتعبير هيندلس، فهو مفهوم مثالي إلى حد كبير، يميل إلى تفعيل سوسيولوجيا المعرفة لا علم الجمال.

ومفردة "النافذة" بتنوعها الدلالي والادائي، إنما تعكس طاقتها كثيمة متفجرة بشاء داخل النص، وتشير من جانب آخر إلى "تأوين" ذات الشاعر واللغة أيضاً، فالنص حسب كلود دوشيه، مستهدف وفق منظور النقد الاجتماعي، باعتباره المكان الذي يتدخل فيه ويظهر طابع اجتماعي ما، فمن خلالها نقف على ابانة مزدوجة للفضاء المكاني للشاعر ككائن اجتماعي، كما نستقبل لغته المصنعة بحس ملتبس للمكان والأوان، والتي تؤسس جميعها لأدراكات النمو الاجتماعي المغاير، وانوجاد المعادل الموضوعي الحاضن للحس التلويحي.

ومن المؤكد أن يتأثر الشاعر والنص بوعي اللحظة
الزمنية، التي هي اليوم مدنية ، بكل انتصابات المدينة المادية
والشعورية حتى في الخلاءات الريفية، بل أن بودلير المؤكد فنيا
على " جمالية الوسط المديني " كأحد الحائثات الرئيسة للحدثاة
الفنية، مال الى أن شعر الحدثاة والقصيدة الحديثة، لا يمكنه أن
يكون الا شعرا مدينيا، كما اعتبر الحياة الحديثة مرجعية هامة
للقصيدة الحديثة، ولم يستغرب، بتحليل عبده وازن، ان يحتل
المشهد المديني جزءا كبيرا من القصائد النثرية، فقد باتت الحياة
الحديثة هما من هموم الشاعر الملحة، وبالتالي ارتبطت تلك
القصائد بحدثاة مادتها أو مرجعيتها، ولذلك نلاحظ التفجع
الذي يغلب على مدارات القصيدة النثرية في تعالقها بالفضاء
المديني، كما تبدو مثلا في نص " الشجر لا يأتي " لابراهيم
الحسين :

... فمن أين أبدأ القراءة..

وكيف أمد أمحو عن أصابعي

ما علق بها من أغنان

وكيف أعبر خضرة الجسد

الى المدن التي تجري الدماء

من تحتها

في هذا المفصل نلاحظ تشكلات جانب هام من النصوص النثرية، كرافد للقصيدة الحديثة، المعبر عن تمثلات بنيانية، من الناحية السوسولوجية، فانبناء مداراتها الموضوعية والفنية تزدحم بمحطات مكانية خصبة مؤكدة على فضاءات ريفية، مموهة أو مضمرة، ربما لأنها موصفة بحس مديني، أي مرئية عن بعد، أو عبر مرشحات لغوية في الغالب، فهناك فاصلة زمنية ومكانية وروحية بين واقعية الاصل ومجازية المتصور، بمعنى تحشدها في خانة الآفل والمنقضي، وان بنفس أقصر وبتفاصيل أقل، وبالإشارة الصريحة الى عفة تلك المحطات المنسربة. ولنتأمل أيضا نص "سيرة" لمحمد الدميني الذي يؤكد على ذات الوحشة الشعورية وان بمفوضات أكثر صراحة بقوله :

ولدت في حضن ينبوع هناك

وهأنا من حضنه أسيل

وكذلك اعتذار ابراهيم الحسين مرة أخرى من منفاه المديني الجديد، لعفة وعفوية فضاءه الريفي، المنتصب فيما وراء

الحاضر، وما وراء اللغة، ففي نص " التصقت بسكيني وتأبدت
" يقول :

ما تبقى

على شفتي

من رماد البشارات

أسأت اليك أيها العشب

فلغفر لي

واغفر لي أرضا وطئتها روعي

وأسلمتني لنجم لا يمثل

فهنا إشارة معلنه عن جرح الغربة، وتأكيد من الشاعر
على القول بأنه بالأمس كان هناك، أي في القرية (الريف
الطارد) واليوم هو هنا، دون محددات مكانية، لكننا نلمس
من أبنية النص وسياقاته ما يشي بتحول الفضاءات المكانية
والمعاشة، بل ونخلص الى معاناة الشاعر، وحدة معاناته
كانسان وككائن اجتماعي يلفه الموقع الجديد (المدينة الجاذبة)
أو الريف الممددين على أقل التقديرات كما نلمس توجعاً من
خلال صرخة الدميني المدوية أيضا " أماء، اني فتى أهدم " فهنا

غربة جغرافية، معززة باغتراب ذاتي، ومولدة لاغترابات شعورية وتواصلية، يجهد الدميني شعريا لطرد وحشتها بحس استذكاري تطريه اللغة، تماما كما تحاول فوزية أبو خالد في نص " قزح الظهيرة " أن تستعين بطزاجة تعبير لغوي، شعري على وجه الخصوص، لاستعادة جماليات المنسرب من الطفولة البريئة في مشهد حاضر هو بمثابة القناع الكامل بقولها :

أي قصيدة تتسع لتلوحة يدك الصغيرة
على باب المدرسة
أي ايقاع جميل يحتمل حركة قدميك في رثتي
ورنين مريولك في الهواء وأنت ترقين بين
الشارع ... و ... قلبي "

إذا فالنص بالمعنى السوسسيولوجي، وفي تأسيسه الشعوري الأولى نتيجة فنية لاختتمارات مادية وتصورية للأشياء في حضورها الواقعي والمتصور، وهو أيضا بؤرة يتأسس بموجبها التعبير الأدبي، مع أهمية التأكيد على الحذر من تفسير منطوق أي صوت شعري من خلال سيرته الشخصية المعروفة، أوبيئته، فالدميني مثلا يفلسف هزيمته الاجتماعية / الانسانية جماليا،

بلغة نثرية جديدة، هي بمثابة وعيه الجمالي للعالم في صيغته الفردانية، والتي هي في النهاية المضمونية هزيمتنا جميعا.

أما من يصل بتعبيرته الى هذه المحطة فكأنما يؤسس فيها لعلاقة ذاتية موضوعية بينه كشاعر وبين مجتمعه، قائمة في الاساس على الرفض، ليس للمجتمع ذاته، وانما للتحويلات الدراماتيكية اللامستوعبة اجتماعيا، بمعنى الوعي او الاحساس بتناقض وحراك الزمن والانفزام امام سرعة داخلية للزمن تفرض على النص نبرة رثائية صريحة وموائمة لايقاع الزمن في مأساوية تحولاته، تماما كما اقترح بودلير، وشدد على ضرورة أن يمتلك الشاعر أدوات التعبير عن نثرية الحياة، ثم إيجاد ما يناسب فيها للظاهرة الشعرية لاقامة توازنات تعبيرية موازية، كتمثلات بنيانية أمينة ومخلصة للأصل الواقعي ومرجعيته.

وهذا التعادل بين المفهومي والتعبيري، المادي والمتصور، الذي جعل القصيدة الجاهلية، من الناحية التاريخية، ذاتوية، بدائية ومادية الرؤية، هو الذي يجعل من القصيدة النثرية اليوم تعبيرا عن الأصل النثري / المديني في الحياة، وبالتالي استمدعى أن ينتج الشاعر حالة من التدويرات للأمكنة والفضاءات تكاد تغرق في الأنوية، فتبدو مظهريا انكفاءات خاصة بالشاعر، فيما هي انعكاسات للموضوعي في الذاتي، كما في نص "

انبوبة اختبار " لعيد الخميس الذي يختزل جملة من التعارضات المضمونية والفنية باستدراك جمالي خاطف " أسوي روجيه بيتا " حيث نلاحظ كيف تبدأ كل عناصر النص أو القصيدة من الموضوعي لتنتهي في الذات، التي تركز بدورها وجودها في الفضاءات لتعلن حضورها ضمنها، اعتمادا على كثافة الاشارات وخصوصية التصويرات.

وتلك الكثافة بالذات، هي التي تمنع - فنيا - ترهل النص بالشروحات والتفاصيل القاتلة لتوهجاته، والمعطلة لتوتراته، فتضع عينا على المنقضي، وأخرى على الحاضر بتنوع خياراته وتعدد تشكيلاته لتؤسس فضاءات رديفة لجدلية الطرد والجذب، نراها جلية في المحطات اللغوية والشعرية، المصنعة في مختبرات فردانية الذوق، والمتكئة أصلا على واقع نعيشه جميعا، وليس الذوات الشاعرة فحسب، حيث السهرات، والمقاهي، والشوارع، وواجهة المحلات، والغرف المسيجة بالجدران المنفتحة على نوافذ رائية، تتجاوز الظواهر الحسية، وكافة الفضاءات المرفوضة كانباسات، والمنفتحة كمهارب اجتماعية وذاتية.

كذلك يمكن تلمس الزمن الذي يشير اليه الشاعر من خلال نصه، كما يحدثنا النص عن علاقات القربى وبني

الشعور التي تتاب الشاعر، وتظهر من خلال القراءة المكانية في نصه، كما نلاحظ ذلك في نص " مهنة أخرى " لمحمد عبيد الحربي الذي يسجل حادثة تعبيرية قائمة على التضمنين والاماحة بقوله :

اسمع خطو طفل

في الطريق

مربوطا بيد أبيه

تتبدى هنا حادثة تشكيل المعنى الشعري، بمعنى ابتكاره شعريا كفعل وجود، لا بالتقاطه وتجويده بيانيا داخل النص كما يميل قدامة، حيث العناية الفائقة في اختيار اللفاظ للتدليل على الحالة النفسية والشعورية بوج عام، من خلال مطابقة الملفوظات بالواقع، لانتاج نص مفارق للحالة الالهامية، ومقارب للمقروئية الحديثة للنص واللغة، التي تتعامل مع المنتج الكتابي، كما يرى شربل داغر على أنه منتج مادي يؤدي الى اعتبار حقيقة النص فيه، كما يلاحظ أيضا، وفق قراءته الغورية لفردة النص الحداثي، دور المفردة التي تؤسس لتماسك نصي بكثافتها العينية الكافية والمستكفية، اي حضورها المادي الأسر

والأخاذ، حسب تعبيره، فلم يعد النص تدوينا ولا تسجيلا، ولا حافظة لشيء منجز سابقا انطلاقا من عملية لا تنقطع صلاتها، بما أدى الى وجودها، فالمكان هنا - أي عند الحربي - هو الطريق الاعتيادي، لكن عبارة "مربوطا بيد أييه" بكثافتها ودلالاتها البعيدة هي التي تعطي لذلك الفضاء خاصية مكانية مغايرة تنأى به عن التقريرية والاعتيادية.

وكذلك يمكن التعاطي مع نص "انكسارات يومية" لعبد الوهاب العريض، ولكن من زاوية مغايرة، فهذا النص الغارق في توجسات متضاربة يومسيء الى ذات بعيدة، وكأنها ضائعة أو مضیعة لا تنتمي اليه، كقدر للذات المفتقرة للحاضن البشري في وحشية الفضاء المديني، فيما يشبه الانفصام الشعوري بقوله :

تنطلق خلف المارة

ربما يوم جديد يستيقظ بداخلك

وبتأملنا لمفردة "خلف" كظرفية مكانية، يقع عليها عبء الكشف عن مرادات النص، نتلمس فضاء مكانيا مخلقا بحراك بشري تائه، في وعاء موحش وخائق اسمه المدينة، مماثل

العريض بعض وحشته - بنائيا - ليشير الى كينونته الحائرة
الراغبة بشدة وحرقة تفضحها دقة التعبير المفرداتي، في الانتماء
الى أي تظهر او سياق بشري، كما تحيل الى تمزقاته ككائن
مدني يمتحن الاعتيادية اليومية، من خلال الدخول في علاقة
مكانية بالاشياء والناس، مجسدة بلغة بوحية منكسرة، ومنطبعة
بأمانة شديدة الاخلاص لوحشة المدينة كما يتبدى في نصه،
فيما يفصح سعد الهمزاني، وان باستطراد رثائي، عن وحشة
الفقد تلك في نصه " استنبات " بقوله :

نحن

حفلة لا تضم سواي

يا لها من فكرة

أما فوزية أبو خالد فتعلن فجيرة من نسوع آخر تتمثله في
نص " وطن " بكثير من الحذق والاختزال بقولها :

هل هذا وطن

أم طوفان لم نخط له ؟

ومقابل ذلك الانكسار، تنهض لغة تأملية عند ابراهيم
الحسين، الذي يصف الصبح بالشفة المبسوطة، فهو يعتمد على
تلك المفردة (الصبح) كمكون بنائي في شعريته، حيث يقول
في موقع آخر :

هذا الصباح لن ينهض على قوائمه وحيدا

سترفعه أنت

بسجائك

.....

وحيدا هذا الصباح

....

لن يرسل رقبته

هنا تتكشف اللحظة الشعرية في لغة انزلاقية موحية
بضواغط الاعتيادية واليومية، تماما مثلما نلاحظ كيف تضغط
المدينة لتبئس عالم الشاعر وتبئسه من امكانية التعالق بالحس
الانساني، ضمن أي فضاء له سمة التمدن فيما يعتبره ويستأن
أودن مظهرا من مظاهر فقدان الثقة في مغزى الظواهر الحسية
و فقدان الايمان بنموذج للطبيعة البشرية يمكن الركون اليه،
التي ستحتاج دائما الى العالم نفسه الذي ابتدعه الانسان لتشعر

فيه بالراحة والامان، فهو يعتقد بأن الادراك التقليدي للعالم الظاهري يتم بالقياس الروحي، وما تدركه الحواس هو اشارة خارجية مرئية للأمرئي.

واذا ما أردنا محاثة المعنى بالأثر، كما تقترح البنيوية التكوينية في حالات، وتأملنا كيفية عمل التحليل المادي الجدلي في البنيوي، أو اندغام مادية الجدلي في السوسيولوجي، أي منشأ البنية الاجتماعية، حسب هاني الزعبي، المتأية في استمرار من التطور الحيوي لافراد معينين، لا كما يمكن أن يظهروا في تصورهم الخاص، بل كما هم في الواقع، بمعنى الكيفية التي يعملون بها وينتجون ماديًا، وأيضًا كما يفعلون على أسس وفي شروط وحدود معينة ومستقلة عن ارادتهم، فسنلاحظ التقاطع الحاصل بين مختلف النبرات، بمختلف انبعاثاتها، وامكانية تطابق تصورهم الجمالي للعالم، انطلاقًا من ذات الهاجس مضمونيا، ومن الملفوظة وتداعياتها من الوجهة الفنية.

عندها سنتلمس كيف يسخر غسان الخنيزي في " وهم الرأفة " من المدينة التي لا تحمل قلبا بقوله " ألاحظ تلك الرأفة على الأرصفة " وكأنه يوضع الروح بتداعياتها، في اشارة انكارية، على ناصية لا تثبت فيها الرأفة مطلقًا، فيما يستبعتها

محمد الدميني في فضاء أضيق كما في " تلال النسيان " حين يتحدث عن " الرأفة المنشورة فوق عصاب الطاولة ". وتتضاءل تلك المساحة الحلمية لتصل عند علي العمري في " اناء الظلمة " الى حالة ذاتوية بحثة عندما يصغي " للرأفة التي يست على الشفتين " فيما تفر بها فوزية أو خالد في نص " تجربة " الى مخارج ذاتية غارقة في التوهم والحلم عندما " كتبت على قسوة الصحراء، ورحمة الورق أجنحة وأشواقا، جربت تطير " .

وهذا الهمس الرثائي، اذا ما تأملناه كتكوين فني، وبصورة أدق فيما يتعلق بالبنية الدالة، فسنلاحظ، انه بالاضافة الى التماسك الدلالي الجامع لمرادات تلك الذات الجماعية، فان هناك دلالة مكانية جامعة أيضا، ومؤكدة على وحدة " الصوت عبر الفردي " فذلك الهمس يتأسس على مناقضة طبيعة التحادث في الارياف والحارات والاسواق الشعبية، حيث تتأسس لغة صاحبة فظة، مرسومة بالعلاقات الاجتماعية وحراك الكائن البشري، ضمن حاضن بيئي بمواصفات ممتدة، ومحتمة باتساع المساحات والمسافات بين الافراد والاشياء، فيما تفترض المدينة نثرية منفردة، ومسافات أقصر بين الافراد كوحداث مكانية وزمانية، ومحدودية في الابعاد والمساحات،

وضجيجا أكثر، ولكن داخل الانسان ذاته، وليس بينه وبين الآخرين.

وفي هذه الحيلة الفنية استعاضة جمالية عن المكان الحقيقي بآخر متوهم، أو بالأحرى متمنى، دون الانفلات من مرجعية الواقع وصرامته، الذي يحدد ماديًا العلاقات والابعاد بدقة متناهية، ولذلك نلاحظ في كثير من النصوص، نبرة حميمية هامسة ومتحاملة، لا تتصخب، لتصل الى جمهور أعرض، قدر اهتمامها بالبوح الداخلي، او التناجي مع أقرب شخص فتنجح في إحداث التواصل، فيما تسقط كثير من النصوص المراهنة على الخطابية، تأكيدًا لمقولة ويستان أودن، ان الشاعر الحديث عندما يرفع صوته يصبح دجالًا.

وتتسم الأماكن الموصفة في القصيدة النثرية، أحيانًا بالانغلاق، وأحيانًا أخرى بالفسحة الحرة، فيما يشبه التصارع بين مرارة الواقع وحلمية الأمل التي يحملها الكائن البشري / الاجتماعي، وقد لا تتمثل في النص كملفوظات دالة على مكونات مكانية صريحة، بل كإشارات جزئية ذات دلالة استعاضية عن كليانية المشهد بحمولاته النفسية والروحية، كما تبدو مثلاً عند سعد الهمزاني في نص "تسكنه الفضة" اذ يقول :

لربما تكفي اصبع واحدة
لسد أذنين تصرخان
حيث لا أحد في بيته
الكل يغط في المكحل
والتلفاز يعيد قنواته في المشهد

وإذا ما توغلنا في فكرة تفسير ذلك الحدث الأدبي بواسطة
مظاهر مجتمعية فسنلاحظ التفاصيل الاشارية داخل النصوص
كنوعية الملابس وطريقة الحراك، وسنتلمس التلميحات اللغوية
كالظمائر والظرفية الزمانية والمكانية، التي هي في الأصل
علامات ابانة وتصريح، يفترض ان تكون موظفة، ومرتسمة
بوعي كبنى دلالية، وهو ما يتأكد في مفاصل، حيث تبدى
الابنية الشعورية لبعض النصوص الاستثنائية تتدفق في أنساق
دلالية نوعية مؤكدة على استحضارات حسية غاية في التمثل
الجمالي.

نلاحظ ذلك في نص " الأسلاف " لغسان الخنيزي، الذي
سجل بقوله " بآخر غائب في المنعطف " صورة خاطفة،
استطاع بها اختزال حالات تاريخية واجتماعية ووجودية في

فضاء مكاني مختلق، ومبتكر، وجامع للحظة شعورية ومادية بكل تضاداتها، فالمنعطف هنا مكثف لغوي، حاضن ومستوعب لحالات زمانية ومكانية غاية في الوعي والتعبير الفني، حيث تمارس الالفاظ تراسلات حسية ووظيفية تتماهى فيها الهیئات الروحية والمادية، وهو الأمر الذي يشد انتباه النقد السوسيولوجي، الذي يسعى، حسب بير باربيريس، لاكتشاف ذلك التمثل الغريب، الذي هو النص، من خلال قراءة ما يحتويه من التاريخي والاجتماعي والايدلوجي والثقافي والشعوري.

وتعكس تلك الابتكارية الفنية ممكنات قصيدة النثر الخاصة في التعامل مع تظاهرات الحياة بأبعادها الروحية والمادية، وقدرتها فنيا على تخصيص الذائقة بجاذبيات جمالية بديلة ولافتة، فمن خلال الصيغة التي رسم بها الشاعر فضاءاته، يتبدى لنا المظمر من الشعور والارتسامات الذهنية المتعلقة بشخصيته، والتي لا يتأتى لها الانكشاف دون فضاء مكاني، فالفضاء هنا هو الراسم لكيونة الشاعر بكل أبعادها، على اعتبار أن المبدع يتأثر، حسب لوسيان غولدمان، بالحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجوه، فقد يظهر على شكل تكيف، كما قد يأخذ صيغة رد فعل

لرفض، أو للتمرد، وقد يصبح تركيباً للأفكار التي صادفها في المحيط.

كما نلاحظ في كثير من النماذج التي تعلن عبر مختلف متوجاتها النصية، حالة مزدوجة من التمرد الفني والرغبة في التواء الاجتماعي، فيما يسميه ويليام أوجبرن بالثقافة التكيفية، التي تعالج التغيرات التي تطرأ على جانب من ثقافة المجتمع المادية، على اعتبار أن قصيدة النثر تدرج بشكل صريح تحت هذا الشكل التعبيري.

ولذلك نجد خلف تلك الحاسة اللغوية المتقشفة في التوصيف التي تتسم بها النصوص النثرية عموماً، انبناءات محببة نتيجة انسباكها في قوالب غاية في التلخص والاختزالية والتراسل الحسي، كما نراه مثلاً في نص " فجأة " لأحمد الملا، الذي يبلغ حدلقة اللغوية عندما يقول " مسا منتصف العمر " فهنا تمثلات وجودية شفافة، شديدة التكثف لزمن يتمركز عمودياً في حاضن مكاني منبسط، ومؤثث بروح بشرية.

كذلك يمكن تأمل تجريدات حمد الفقيه، الذي يختلق فضاءات وهوامش مثيرة كقولـه " كانت تسيل عواطفه في الظلام " وقولـه " من فراغات روحي تجيئين " حيث نتلمس وحشة قاتلة، تتبنى الملفوظات مهمة التعبير عن اشتدادها،

وتحديد زوايا فضائها الروحية ومكامن خبراتها اللا لغوية، التي تكشف كأداة تعبير مكانية شخصية الفقيه الفنية، وجانباً من مأزقه كإنسان، تماماً كما هو الحال عند سلوى خميس في نص " ليلا أو كشاعر " التي ترسم في مفصل منه محطة مفهومية ونفسية حادة تكاد تتشياً بقولها " ناحية اضطراري للأقاصي " اذ تتحول الناحية المكانية، الى محطة معرفة مكانيا، ومجردة حسيا في نفس الوقت، فيما هي عند عيد الخميس في نص " يرجف " تجريدات مكانية حلمية ناعمة، ومتوتبة تعبيريا، عندما يقول " أي شجيرات في البال تظللني ".

وهنا يكمن سر من اسرار جاذبيات القصيدة النثرية القادرة على الوصول تعبيريا بالقليل من الكلمات وبالاستغناء عن الشرح وحشو الفراغات، كما نلاحظها ايضا عند احمد كتوعة مثلا، المزود بحس مكاني مدني شبه خالص، المنضدة نصوصه في هيئات نسقية مبتورة تنأى عن الشرثرة واللفظية، فحراكه الشعري يتموقع في الطرقات كمرجع حي للنص " تسيل الى رصيف آخر ... حذاء يهذي وأرصفة " وبين المطاعم " رائحة الهوت دوج " وضجيج السيارات " ولتجعل اضواء عربات تغمز عن بعد " الملفوفة في حاضن مشبع بحس العدانة " تبرد احلامك بليل معدني " والتي تفضي في النهاية

كسياقات دلالية الى الافصاح عن ذاته كإنسان، معاناته كشاعر مثقل بغلواء أنوية مؤكدة على التخاصم الروحي مع المدينة، وان بدى منسجما مع تبرجاتها المظهرية ونثرياتها العرضية والهامشية، بمعنى انه يعبر عن حدسه ومشاعره، حسب لوسيان غولدمان، وذلك لكي يقولب في الوقت نفسه ما هو جوهرى في عصره والتحولات التي يكابدها هذا العصر

واذا كان كتوعه يقدم لنا شخصيته من خلال فضاءات مصنوعة ومتخيلة، ومركبة على ما هو حقيقي أو معدّل، ويشير صراحة الى مداراته، معلنا حضوره المادي وتلمسه الرائي للأشياء على حقيقتها، فانها عند علي العمري تأخذ منحى اشاريا، يستعيز فيها عن كليانية المشهد بتلميح مجتزأة، فيما يشبه الاحالة الزمنية بأداة مكانية، كقوله في نص " ذبالة " يصف عالم الجدة الآفل :

لم تترك سوى قليل من الخطب
وأربعة جدران أكلت السنون وجهها

وكأنه بهذه الإشارة يوكل الى المفردات مهمة الابانة
الديكوراتية للمكان شديد التعالق ببعء الزمن، وبتفاصيله
الحادة المنبعثة من ذاكرة استعادية قادرة على توضيب المشهد
بأثر رجعي، وتشكيل موحياته الروحية فوتوغرافيا، ولو
بصورة تسجيلية أشبه بتقنية الضوء والضلال، فيما هي عند
غسان الخنيزي، ابانة اقرب الى التصوير حيث يشير الى سطوة
الزمن التي نالت من " مقهى مكسيكي " بشفرات لفظية راسمة
لفضاء أكبر بقوله :

الجير المطفأ في الجدار

ما زال جرحا فاغرا

واذا كانت تلك التجربة المحدودة زمنيا وفنيا، تحتمل بنية
شاملة بالنظر الى تماسك مضامين الانتاج داخل التجربة
الشعرية، وتعكس تكيفات شريحة اجتماعية تتعاطى التعبير عن
حادثة الحياة بصورة نوعية، فانها تفتح بشكل او بآخر ممكنات
تعبيرية وحياتية احدث لكيّنونات تتخلق بتخليق الجديد على
مستوى الحياة المعاشة، واللغة ايضا كأفق تعبيري احدث
لوجود، ينفتح وجودها الواحد، باعتباره مصدرها، ولكن

ذلك الخطاب وان كان نتاج الأنا حسب سامي أدهم، إلا أن ذلك لا يعطينا الحق للقول بأن ما هو في الخطاب من قول أو ملفوظ، ينتسب الى الأنا الصافي، حسب تعبيره.

وما تنتجه تلك الذوات من مادة ابداعية، يتجاوز حذقات اللغة الى محطات معرفية ووجودية، يصعب انتشاله من حقيقته المادية، ويقف بصدق وامانة على أوان انساننا ومكانه، فجذاله الصريح مع محيطه، كما تأتي ضمن منجز القصيدة النثرية، يكشف اليوم عن قيم رمزية قادرة على الدّل، وتأوين كل متعلقاتنا، بما في ذلك جوانب هامة من نمط حياتنا وسلوكنا وثقافتنا، فيما يمكن ان نسميه نثرية تعبيرية، ناهضة بنهوض نثرية الحياة ذاتها، وان في حدودها الابتدائية.

أما الدرامية الصريحة في خطابنا الشعري، فما هي الا حالة من الذاتية التي تفصح عن فضاءات على درجة من التعقيد الباطني، وان بدت بسيطة التركيب من الناحية الشكلانية، على اعتبار ان الانسان لا يستطيع ان يعبر الا عما تسمح له اللغة بالتعبير، حسب الطاهر لبيب، الذي يؤكد أن اللغة تفرض عليه - شاء أم أبى - مكتسباتها والمحتوى الثقافي لذاكرتها، وهو ما يتبدى كمأزق جمالي للذائقة الجمعية من خلال علاقة الدال والمدلول في القصيدة النثرية، اذ لا مفر -

كتابة شعرية - من التعاطي مع مادية الدال، تبعاً لمادية
المدلول والعكس، وصولاً إلى تجريد كلامي يتجاوز الصنعة
والإنشاء إلى متعلقات الإنسان كمرجع حي.

خطاب مفتت.. لائذ بالمظاهر

فيما كان جيل ثقافي واعد يتوب عن " حادثة " لم يرتكبها سلوكا، ولم يعتقدها فكرا، بقدر ما نوى ممارستها ككذبة معرفية وجمالية كبرى، كانت تتم في جانب آخر عملية " تنبيط " واسعة للمشهد الثقافي، ابتداء بقصيدة الشعر، مروراً بالحساسية التشكيلية، ووصولاً، وليس انتهاء بالخطاب النقدي، فيما يمكن اعتباره حالة من حالات الانحسار الثقافي المضاد، أو المناقض لفورة ثقافية كانت هي الأخرى صاعدة كشبهة استلابية، عنوانها " التغريب " اذا جاز لنا ترتيب التمثلات الثقافية بمنظور عمودي كمفاضلة بين حالة ثقافية وأخرى.

وفي ذات اللحظة، كانت فئة حاملة من رموزنا الثقافية تعد العدة لصيغة ثقافية محيرة، تمارس بها الهرب المنظم

والواعي، من رحابة خطاب الثقافة وفكرنة الحياة، لتتهجس بعنت ونرجسية خطاب الريادة، الذي يبدو في شكله الأولي مجرد نزوع عصبوي الى الواجهة، فيما تعكس بناه المتوارية توبة طوعية عن التفكير الجاد، وزهدا أشبه ما يكون بفضيحة العجز عن انتاج المعرفة، يتم فيه استبدال أواليات التفكير ومستوجباته المعرفية والجمالية بلغو كلامي، أقرب الى التبصير بالودع اللفظي، والألعاب الخطابية، منه الى الثقافة الواعية الموعية، حيث الحديث الدائم عن حرية بحث وتفكير، لا تشير بالضرورة الى احساس عميق بالحاجة الحقيقية الى ذلك الهامش من الحرية والحقيقة.

والتغير بمعناه الواسع والشامل، شأن ثقافي شبه يومي، وحاجة مجتمعية وحضارية ملحة تستوجب حضور مثقف مستنير كوسيط فاعل بين ثوابت ثقافتنا ومتغيرات العالم، ولذلك يطل في مشهدنا الثقافي كحديث طويل ومكرور، لا يمل مثقفونا من ترديده، والتنطع بأهميته كتأسيس أو استعادة لثقافة خيالية ذات سمات روحية ومادية مضیعة. ولكن أين هو خطابهم ؟ هذا اذا افترضنا وجود مثقف حقيقي بيننا، اذ كيف لمجتمع أن ينتج خطابا تغييريا، ولو في أدنى درجاته القصدية والواعية، بدون وجود مثقفين ؟ وكيف يتأتى بروز مثقفين

فاعلين في ظل سطوة طوائف وفرق ثقافية متنافذة، لا متخالفة، وفي ظل انمساخ أو انمساخ " السحنة الثقافية " الجامعة وبالتالي تلاشي الملامح الأساسية لثقافة حقيقية فاعلة؟! ان الخديعة الشعورية التي نمترس بها يوميا في مواجهة الهزيمة الحضارية الشاملة، بكل وجوهها المعرفية والذوقية والسلوكية، ان هي الا خطاوية جوفاء، تستبطن الكثير من الطوباوية والتبشيرية، وأحيانا التضليل بسيولة كلامية وتنظيرية غارقة في الوهم والتوهم، فيما تنسرب منها العقلانية، والرؤية المتعمقة والجادة للحياة والأشياء، وبالتالي فهي لا ترقى، بأي شكل من الأشكال، الى مستوى الخطاب، لا لأن الخرق المعرفي والجمالي اتسع على المثقف كراقع، فبات مثقفونا عاجزين عن الرؤية النافذة، والموازنة بين جيروت القوة المادية وسلبات استحضارها المتعاضمة، في مقابل انعدام " مفهومة " شعورية وفكرية مقنعة لكل انهمارات العولمة فحسب، ولكن لكون المثقف اليوم في ساحتنا، يكتسب الواجهة الصورية بسهولة ومجانبة.

ولسوء الحال والظروف الثقافية والسلا ثقافية يجد المثقف من يبرر له ذلك الوهن بمساندة علمية وعملية، حيث يزعم البعض أن جانبا كبيرا من ذلك الزيف الصريح حاجة، ونتيجة

طبيعية لظرفنا الموضوعي، فنحن أحوج الى " الكم " البشري المتعالم، لا الى " النوع " المثقف كمرحلة، تماما كما نحتاج اضطرارا الى " التسالم الاجتماعي " عوضا عن التخالف والتعدد الثقافي، بالاضافة الى اكرهات أخرى، فنية ولا فنية متشعبة، يبدو ظاهرها مبرأ من النوايا، فيما تمارس النخر داخل الجسد الثقافي، الذي يتسولها بعمى محير، ويسمم بها خطابا مضللا يبني مداركه وفعالياته بمعزل عن بعضها البعض، اذ لا تتقاطع الفعالية الثقافية بالفعالية الاجتماعية، ولا تتفاعل مع بقية الفاعليات الانسانية الا بصورة متشظية وعفوية لا بخطة مبرمجة ومدروسة.

وما تلك الاضطرابات المتراكبة بشكل هرمي، والمنبئية على بعضها بصيغة جدلية كأسباب ونتائج، الا الأساس، أو البذرة الجنينية للذرائعية ساطية بعمق في خطابنا الثقافي، حيث يبدو من الواضح والمخجل تغافل مثقفينا عن التجهيل الذي يمارس باسم الثقافة من خلال تعاضم وغلبة كتب الخرافة والشعوذة والطبخ. وفي التعامي عن تلمس روح العدمية والاحباط، كما تلاحظ في النبيرة المنكسرة لجيل قادم من المبدعين، الذين ينشدون حرية بلا مواصفات ولا شروط. وفي التقليل من شأن صعود العدوانية والعنف ما بين المثقفين. وفي

التنازل الطوعي عن نقل المجتمع من طور جهلاني، أقل ادراكا لجمالية الحياة، الى طور أكثر احساسا بالمهمة واللحظة التاريخية، اكتفاء، وفرحا بزاوية صحفية - ينبغي النظر اليها من وجهة نظر باثولوجية - حيث يمارس فيها أنصاف المثقفين دكتاتورياتهم الصغيرة، فيما يشبه التعضيد اللاواعي لجهلانية مرونة شكليا، تقوم بمهمة تفتيت الذات المثقفة من جهة، والاقلال من شأن الثقافة وأهميتها، نتيجة الطرح الساذج للتعاليات الادراكية والمفهومية، وبالتالي تتسبب في الاخلال بعلاقة الذات العارفة بمحيطها الاجتماعي، حد القطيعة.

وهذا لا يعني أن المثقف بات عاجزا عن تفحص التحولات العميقة في المجتمع بقراءات " غورية " متعمقة، أو انتفت النية لديه لقراءة من هذا النوع بوجه عام، وإن كانت تلك الأسباب والنتائج تشير الى شيء من هذا القبيل. ولكن يبدو أن فئة عريضة من مثقفينا تبدو اليوم أكثر اقتناعا واستعدادا لتعزيز خطاب نفعي، لا يعتمد كثيرا على مناهضة الشائئ والقاصر، بقدر ما يتوجه لتحقيق مصالح ومطامح محدودة وشخصية، على اعتبار أن المثقف شديد الارتباط دائما بالظواهر والمظاهر الأكثر بروزا، أو بمعنى أدق، أكثر احساسا والتصاقا بمظاهر القوة بكافة تجلياتها الاجتماعية والسياسية

والثقافية، وهو ما يفسر بعثرة الجهد الثقافي، والانتقال المفجع والمخير لمثقفينا من ضفة ثقافية الى أخرى لا صلة لها بالمشاقفة، تاركين تجارب ابداعية واعدة في العراء، نتيجة تشظي الخطاب الثقافي ذاته والتباس جهاته، والأدهى أن أواليات هذا الخطاب النفعي تسير بوتيرة سريعة، لا توازيها الا غلواء الروح الاستهلاكية.

ومن ذلك المنطلق تنشغل فئة من مثقفينا بمسألة " الريادة " كحق مستوجب بفارق العمر، لا بمخزون الخبرة المعرفية والجمالية، كصيغة من صيغ التحول التنكبي للمثقف، والتي لا تعكس اضطرار ذواتنا الثقافية للهرب فقط أمام الضغوط، انما تشير ايضا كاستجابات، الى هشاشة التأسيس القيمي الذي تعتمد عليه. وفئة أخرى، أكتسبت عادات الحداثة، تمتهن الحديث عن ذلك المنجز الانساني المخير - أي عن الحداثة وما بعدها - وتطرح هواجسها كخطاب تحريك، كما تقدم ذواتها كقوى تغييرية، فيما هي عمليا تسلك طباعا، وتعتقد أفكارا، تنتمي للحظة ما قبل - تاريخية، وتؤسس بازدواجية معيشها وطرحها لوجاهة مربكة ومعطلة. وثالثة تبالغ كثيرا في الزهان على الواقع بسطوته المادية، انصرافا، أو جهلا بتداعيات ومستبطنات الزمن الروحية، فيما يمكن اعتباره

بالإضافة الى صور هروبية أخرى " انفضاحا " صريحا لذواتنا الثقافية، يكشف عن خيارات سهلة لتعزيز الارتباط بمصادر القوة، أو توظيفها ببرغماتية فجعة، على اعتبار أن نخبنا الثقافية لا تتعامل مع المعرفة الا كمصدر للسلطة والقوة والتمايز، لا كسبيل لمسارات أولية قهيء لحفر أعماق، وبالتالى بات واضحاً ذلك الهرم المقلوب الذي يجعل من الظواهر الاجتماعية تشكل النخب الثقافية، ونمط تفكيرها وتوجهاتها، وليس العكس.

أما سر غياب فاعلية الخطاب، أو عدم وجوده أصلاً، فيمكن الوقوف على الهداماته في " الاعياء " الذي يتفنن مثقفونا في الاعلان عنه بأسا واحباطا بنبرة " ناعية " تندب كل شيء حتى وجودهم وممكناتهم المعنوية والمادية كمثقفين. وفي الهدر اليومي لمفهوم الثقافة بأشكال وأدوات مختلفة، تعكس أحيانا حسا متعاضما من اللامبالاة، كما تبدو ممنهجة في أحيان أخرى. وفي اذعان شريحة ممن يفترض أنهم يشكلون أبوة روحية للجيل الجديد من المثقفين لمنطق وسيادة الأمر الواقع. وفي بعثرة محيرة لطابور طويل من الذوات الثقافية، التي تزعم الاعتقاد بالحوار، والايمان بالاختلاف فيما تتمترس بمرجعيات مخنطة، لتمارس ضد الآخر بكل معانيه، وبشيء من القسر والاعتداد، قمعية واقصائية معطلة. وفي انقصاد الصلة

والحوار بين أهل بيت الثقافة، الأمر الذي يعكس شكل العلاقات البائسة بين نخبنا الثقافية، وحقيقة أو مستوى احساسهم عموماً بالدور التنويري المنوط بهم، وهو ما يحدد باستمرار فرصة تولد مسارات ثقافية جادة وواعية، أو مشروعات ثقافية ولو في طورها الابتدائي.

كما يكمن تفتت خطابنا الثقافي بصورة جلية في انتفاء النية أصلاً، لتفكيك منظومة معقدة ومتراكمة من التخلف، تكتسب بعض قوتها من سلبية المثقف، ولا زالت تبقى، بمساندة بعض مثقفينا، على الصلة الملتبسة بين الاجتماعي بصيغته الوجيهية، والثقافي بصوره المعرفية والفنية المختلفة، الأمر الذي يؤجل الانتقال من طور النيات الى فضاء الفعل، فكل جدل في مشهدنا الثقافي مؤجل، أو يدور في سجالات "حلقوية" لا زالت تصادم الأصالة بالمعاصرة، في صيغة تغالبية تزعم توحد القديم ككتلة منسجمة، وكذلك الحاضر، لدرجة يبدو فيها الحديث المتداول والمستمرأ في ساحتنا عن "حداثة" و "ما بعد حداثة" ضرباً من الادعاء والتخاريف السريالية، التي لا تستند الى خطاب يعي أولاً : حقيقته، وشروط او متطلبات وجوده، وثانياً : موقعه وموقفه من كل ما يجري في الفضاءات الانسانية والمعرفية المتقدمة.

واذا كان التاريخ، والمكان، والآخر أيضا هي المرايا التي نرى ذاتنا من خلالها، فلا بد أن نجد بعض العذر لذلك الترددي، فللمثقف في الحياة العربية تاريخ طويل من المنغصات والاحباطات والهروبات أيضا، ولا يوجد ضمن منظومتنا الثقافية بكافة أشكالها المعرفية والجمالية شبيها، أو معادلا لما يتم التجادل بشأنه عالميا حول أنماط المثقف والدور الموكل اليه، الا بصورة ارتكاسية، بمعنى أن تاريخنا الثقافي لم يقر قيمة حقوقية للمثقف، ناهيك عن الدور التنويري والسلوكي والدوقي.

وأما الالتباسات المكانية، فقد هيأت ابتداء لتقنيات العزلة المعرفية، وبالتالي مبررات التقهقر في معادلة الزمن، والتأخر في اللحاق بعقلانية النماء الانساني المتقدمة، الأمر الذي هيا لاحقا لأمية ثقافية، مؤسسة على مركبات نقص عميقة تختص بتعقيداتها الذوات المتعلمة، التي تنتمي لمرجعيات امثالية، وأخلاقيات جاهزة، مفرغة من الوظيفة الروحية، مهنتها الاجترار والترديد والتبني لما ينتج في دوائر الآخرين نتيجة فقر معرفي مزمن، كان لضيق هامش الحرية فيه مضاعفات كبيرة، الأمر الذي جعل من الاحساس بالدونية، تجاه الآخر وفضاءاته المعرفية والجمالية، ملكة أو عقدة عامة، وليس شأننا ثقافيا

محضاً، فكان الاستنساخ الشائه لنماذج اغترابية، وتفشي الروح الاتباعية، التي ورثت حتى غربة الروح، وفق تصور افتراضي، صار حقيقة حتمية، يناسب طرديا الترديات والصعوبات بواقع وطموحات دوائر الآخر، في صيغة لا تخلص من العقد الثقافية والنفسية والاجتماعية المزمنة.

واذا كان كل مشروع عقلائي، دعوة جريئة لمناقشة مفتوحة على مرئيات الآخر، فانه في الأصل حالة قصوى من الاستنفار والتنادي لحوار داخلي، ولنقدية تجدد مفهوماتها بتجدد الخطاب الثقافي وتحولاته عموماً، لتكشف عوراته، لا لتواريه، ولتعطي لروح البحث والتقصي سيادة ضد موحيات الخرافة والتجهيل، انما الملاحظ هو هجرة اتباعية لخطابنا الثقافي بكافة أشكاله المعرفية والجمالية الى دوائر نائية، معطلة لحاثات الذاكرة، الأمر الذي يفسر لغز البعثة المعطلة لطاقة المثقفين، والسكونية المهيمنة على المشهد الثقافي، اذ لا تتقاطع الهموم ولا الاشتغالات، ولا تتمركز في قطبية جامعة للجهد الثقافي العلم.

ولكن، هناك من يَرجّح تفسيراً آخر، يبدو مضاداً، ومفاده أن كل ما يطرح ويتداول لا يمثل حقيقة خطابنا الثقافي، ولا يعبر عن شروط وتطلعات ذواتنا الثقافية، فهناك "

خطاب ظل " أكثر كفاءة وعقلانية وتبصرا بشأننا الثقافي والانساني، يمارس حفرياتة المعرفية والجمالية، كما يصوغ شروط وجوده، وتطلعاته الانمائية بمعزل عن ضجيج الخطاب المعروض بشكل يومي. ويمتنع عن التمثل في المشهد الثقافي بسبب ضيق الهامش، وتحنط المنبر المؤسسي بشكل يستوجب الاحتجاج العلمي والنفسي ضد كل ما ينشر تحت مسمى الثقافة، كما يبدو في خطاب " النعي " الدائم للثقافة وأحوال المثقفين الذي تتقنه شريحة من الأكاديميين وتطالب باعادة الثقافة الى أروقة الجامعة انقاذا للثقافة والانسان من فوضى الطارئ والمزورين.

ويمكن أن يكون جانبا من هذا التصور صحيحا ومقبولا، بل وضروريا أحيانا على مستوى الأفراد، وان كان لا يخلو من المبالغة، أما كخطاب فالأمر عكس ذلك تماما، اذ أن الثقافة الحقيقية الفاعلة لا تختصر بفرد، ولا بنخبة من المثقفين الذين اكتسبوا مشروعاتهم من ارث تقليدي أو اجتماعي. كذلك لا تفعل الثقافة فعلها الانمائي بالحضور الندوات والوجاهي لطاير طويل من المهنيين والأكاديميين الذين حتمت ظهورهم طفرة اقتصادية، وتمددات ملموسة في هامش التعليم العالي، انما ترتبط الثقافة بتيار ممتد أفقيا

وعموديا، وواع بالضرورات التاريخية، يستمد مبررات وجوده، ومقومات حضوره من تاريخ طويل وصريح من المجاهدات، التي لا ترتبك أمام المفاجآت الاجتماعية، فجهاز مفاهيمه، الذي يعكس خبراته، ونياته الاعتقادية بالضرورة، يفترض أن يشير الى المعوقات بلا مواربة، خصوصا عندما يرتد مراجعا ومستكشفا تعقيدات الظواهر الاجتماعية الطارئة، وبني التخلف التاريخية.

واذا كان مشهدنا الثقافي يحفل بطاقات علمية وابداعية تنفي الخلل التكويني في ذاتنا الثقافية، وتجهد لتغيير الشروط التاريخية، فانها انما تستند على هامش الحرية الآخذ في الاتساع والتمدد، وفي شكل الابداع الجديد ما يؤكد هذا الانفتاح وارتفاع منسوب حرية التفكير والكلام، الذي يفترض أن يبتني عليه مثقفونا ممكنات التغاير، لا اقتناصات التماثل مع السائد، لانتاج خطاب ثقافي لا ينسجم بالضرورة مع خيارات السواد الأعظم من القاعدة الاجتماعية، بل قد يخالفها، فقيمة الخطاب الثقافي تكمن في الاختلاف مع المألوفات، ودفع التناقضات الى مستوى جدلي، تحت مظلة عريضة من التحديات المختلفة، لا في القبول والتسليم بخيارات لها سمة

قدرية، أو مصيرية، مملاة من ظرفية زمانية أو مكانية أو حتى فكرية ضاغطة.

ان تحدي تلك الخيارات هو الطريق الصعب للذواتنا الثقافية المفتتة والمبددة بشكل عبثي في مشهدنا الثقافي والحياتي كأفراد وجماعات، وهي المهمة المطلوبة والملحة للعودة بخطابنا الثقافي الى مسارات حقيقية تكفل له الفاعلية والحيوية، فالثقافة خيار حياتي حر تنتجه المجتمعات وتستهلكه وفق شروطها، ولا تستجلبه، أو تعيش انقهارها اليومي باستسلام مثقفيتها لسطوة الأمر الواقع، أو بالرهان على مفاجآت الخرافة والتوهم، أو تفتيت الخطاب الى وحدات أصغر ترى المشهد الثقافي من موقعها التجزيئي للظواهر، فكل ذلك انقياد سلبي لمظاهر القوة، على حساب الحقيقة، وإخلال خاذل بمعادلة الوعي بما يجب، ضد الامتثال لما هو قائم.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٩-٥
أدبنا الأكثر حداثة .. الأكثر حيرة، تشوفات معوقة	٢١-١٠
ظل الآخر في خطابنا النقدي	٤٨-٢٢
قصص النساء، ذوات مقموعة تنسرد حكايا	٩٣-٤٩
«الشقة - الأزقة - الغيمة» الرواية إذ تجيب على سؤال	
السيرة الذاتية	١٢٨-٩٤
«الشاعر / المكان» ملامح نثرية تعبيرية	١٥٤-١٣٠
خطاب مفتت .. لائد بالمظاهر	١٦٧-١٥٥
فهرس	١٦٨

صدر من كتاب الرياض

- ١ - امرؤ القيس العربي - ديسمبر ١٩٩٣ م - فوزان الدبيبي.
- ٢ - ربيع الحرف - فبراير ١٩٩٤ م - نورة خالد السعد
- ٣ - اللغة مفتاح الحضارة - مارس ١٩٩٤ م - عدد من المختصين.
- ٤ - الكشكول - ابريل ١٩٩٤ م - أ.د. حسن ظاظا.
- ٥ - أوراق رياضية - مايو ١٩٩٤ م - د. أحمد بن محمد الضبيب.
- ٦ - قراءة في الفكر الأوروبي الحديث - يونيو ١٩٩٤ م - هاشم الصالح.
- ٧ - من يقرأ المصباح - يوليو ١٩٩٤ م - د. يحيى ساعاتي.
- ٨ - نقد الحداثة - أغسطس ١٩٩٤ م - د. حامد أبو أحمد.
- ٩ - الانتخابات الأمريكية - سبتمبر ١٩٩٤ م - د. عبدالعزيز إبراهيم الفايز.
- ١٠ - مسائل في الأدب واللغة - أكتوبر ١٩٩٤ م - د. عبدالسلام المسدي.
- ١١ - الأطفال والتلوث البيئي - نوفمبر ١٩٩٤ م - د. نوري ابن طاهر الطيب - بشير بن محمود جرار.
- ١٢ - الضفة الثالثة - ديسمبر ١٩٩٤ م - كمال محمد حمد.
- ١٣ - مآزق القيم - يناير ١٩٩٥ م - مسلم بن عبدالله مسلم.
- ١٤ - وسم الإبل عند بعض القبائل - فبراير ١٩٩٥ م - صالح غازي الجودي.
- ١٥ - أفكار في التنمية - مارس ١٩٩٥ م - د. عبدالله حسن العبادي.
- ١٦ - بنية التخلف - ابريل ١٩٩٥ م - الأستاذ ابراهيم البليهي
- ١٧ - العرب ومتطلبات المرحلة - مايو ١٩٩٥ م - الأستاذ منح الصلح
- ١٨ - مآزق في المعادلة - يونيو ١٩٩٥ م - د. خيرية ابراهيم

صدر من كتاب الرياض

السقاف.

١٩ - تأثير ألف ليلة والمعلقات على أدب شاعر ألمانيا كوته - يوليو ١٩٩٥ م - د. عدنان الرشيد.

٢٠ - تلوث المياه (المشكلة والأبعاد) - أغسطس ١٩٩٥ م - د. نوري بن طاهر الطيب - أ. بشير بن محمود جرار

٢١ - أسوار الطين، سبتمبر ١٩٩٥ م - حسن العلوي

٢٢ - كيف يعمل الاقتصاد - د. مختار محمد بلول - أكتوبر ١٩٩٥ م.

٢٣ - الأدب، اللغة والفضاء - أحمد حامد أحمد نوفمبر ١٩٩٥ م.

٢٤ - التجارب العملية في أسس التلوث الميكروبي البيئي - أ. د. عبدالوهاب رجب هاشم بن صادق - ديسمبر ١٩٩٥ م.

٢٥ - ٢٦ - الجميل ونظريات الفنون، دراسات في علم الجمال. د. رمضان بسطاوي سي محمد - يناير - فبراير ١٩٩٦ م.

٢٧ - التفاوض فن تحقيق الممكن - سيف عبدالعزيز السيف - مارس ١٩٩٦ م.

٢٨ - لمحات .. من حديث الأساتذة - عبدالرحمن محمد أبوعمه - أبريل ١٩٩٦ م

٢٩ - الضبط الببليوجرافي والتحليل الببليومتري في علم المكتبات والمعلومات - دراسة تطبيقية على مجلة شعر - د. أمين سليمان سيدو - مايو ١٩٩٦ م

٣٠ - الخطاب والقارئ - نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة - د. حامد أبو أحمد - يونيو ١٩٩٦ م.

٣١ - الرؤية الإنسانية في حركة اللغة - د. غالي سرحان القرشي

صدر من كتاب الرياض

- يوليو ١٩٩٦ م.
- ٣٢ - الأدب الأندلسي بين حقيقته ومحاولة اغتياله. د. عبدالله بن علي ثقفان - أغسطس ١٩٩٦ م.
- ٣٣-٣٤ - مخطط الانحدار وإعادة البناء - د. خالص جليبي - سبتمبر - أكتوبر ١٩٩٦ م.
- ٣٥ - أضواء على دور قبيلة بلي في الحضارة العربية الإسلامية - د. سلامة محمد الهرفي البلوي - نوفمبر ١٩٩٦ م.
- ٣٦ - المبيدات - الايجابيات والسلبيات، رؤية مستقبلية لاستخدامها بدول مجلس التعاون - د. فهمي حسن أمين العلي - ديسمبر ١٩٩٦ م.
- ٣٧ - بدر شاكر السياب - دراسة نقدية أو ظواهر فنية من شعره - تأليف أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري / أمين سليمان سيدو - يناير ١٩٩٧ م.
- ٣٨ - في نظرية الأدب - مقالات ودراسات - ترجمة وإعداد - د. محمد العمري - فبراير ١٩٩٧ م.
- ٣٩ - الوقف والمجتمع نماذج وتطبيقات من التاريخ الإسلامي - يحيى محمود بن جنيد «الساعاتي» - مارس ١٩٩٧ م.
- ٤٠ - الألسنية الحديثة واللغة العربية - دراسة تحليلية تطبيقية لنظرية الحكم النحوي والربط على اللغة العربية - الدكتور / محيي الدين حميدي - أبريل ١٩٩٧ م.
- ٤١ - تأملات في مسرح برشت - د. عدنان الرشيد - مايو ١٩٩٧ م.
- ٤٢ - نحو إنقاذ التاريخ الإسلامي - حسن بن فرحان المالكي -

صدر من كتاب الرياض

يونيو ١٩٩٧ م.

- ٤٣ - الكشكول (٢) - د. حسن ظاظا - يوليو ١٩٩٧ م.
٤٤ - أبو السائب المخزومي - الدكتور إبراهيم صبري محمود
راشد - أغسطس ١٩٩٧ م.
٤٥ - جائزة الملك فيصل - دراسة مقارنة مع الجوائز العالمية -
د/ محمود قاسم - سبتمبر ١٩٩٧ م.
٤٦-٤٧ - قراءة النص - بين محدودية الاستعمال ولا نهائية
التأويل (تحليل سيميائي لقصيدة قمر شيراز للبياتي) -
الدكتور/ عبدالملك مرتاض - أكتوبر - نوفمبر
١٩٩٧ م.

- ٤٨ - المقامات وباكورة قصص الشطار الاسبانية - د. علي
عبدالرءوف علي البمبي - ديسمبر ١٩٩٧ م.
٤٩ - حصاد حقبة من تاريخ - أحمد الشيباني - يناير ١٩٩٨ م.
٥٠ - البحث عن أدب حديث يصلح الأرض العربية ولا يفسد
فيها - محمد عبدالرحمن الشامخ - فبراير ١٩٩٨ م.
٥١ - العلم والإيمان في الغرب - هاشم صالح - مارس
١٩٩٨ م.

- ٥٢ - ٥٣ - ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث -
د. علوي الهاشمي - أبريل - مايو ١٩٩٨ م.
٥٤ - أثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني من خوان رويث إلى
خوان جويتيفولو - الجزء الأول - تأليف الدكتورة لوثي
لوبيث - بارالت، ترجمة: د. حامد يوسف أبو أحمد -
د. علي عبدالرءوف البمبي، مراجعة د. أحمد إبراهيم
الشعراوي - يونيو ١٩٩٨ م.
٥٥ - أثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني من خوان رويث

صدر من كتاب الرياض

إلى خوان جويتيسولو - الجزء الثاني - تأليف الدكتورة
لوئي لوبيث - بارالت، ترجمة: د. حامد يوسف أبو أحمد
- د. علي عبدالرؤف البمبي، مراجعة د. أحمد إبراهيم
الشعراوي - يوليو ١٩٩٨ م.

٥٦ - ٥٧ المقاومة والبطولة في الشعر العربي - د. حسن فتح
الباب - أغسطس - سبتمبر ١٩٩٨ م.

٥٨ - منظمة التجارة العالمية: الماضي والواقع والمستقبل -
د. يوسف طراد السعدون د. عبدالرحمن يوسف العالي
- أكتوبر ١٩٩٨ م

مطابع مؤسسة اليمامة الصحفية

الرياض - هاتف: ٤٤٢٠٠٠٠

نبذة عن المؤلف

○ الاسم: محمد عبدالله المباس

✿ كاتب وناقد، له مشاركات في عدد من الصحف والدوريات العربية.

✿ له كتاب «قصيدتنا النثرية» - قراءات لوعي اللحظة الشعرية.

✿ نقد وحلل بعض النتاجات الفنية لكثير من الفنانين التشكيليين في المملكة.

✿ المقالات التي تضمنها هذا الكتاب تم انتخابها من بين مجموعة من القراءات كُتِبَتْ ونُشِرَتْ على فترات، وتم آن اختيارها مراعاة اشتباكها بحدثة التعم واعترافها بالتعددية كفعل اختلافي ناهض الثقافي، ولو في جنينية تشكليه، وأيضاً بالتأسيس لوعي وذائقة أحدث، ولو بصو كقواسم مشتركة تؤهلها للاشتراك في التأمل، من أجل حداثة فصيحة النيا لسبب من الأسباب اجترحاتها.

Bibliotheca Alexandrina



1062837

ردمك: 7-59 - 780 - 9960 ISBN

ردمك: 190X - 1319 ISSN

السعر: ١٠ ريال سعودي